domus

833
Architettura/Design/Arte/Comunicazione
Architecture/Design/Art/Communication
Gennaio/January 2001
Lire 15.000/€ 7.75

Periodico mensile/Spedizione in abbonamento postale 45%/art.2/comma 20/B, legge 662/96 Filiale di Milano

Ufficio Commerciale di Milano
NORDWALL S.p.a.
Vicolo Vattellina, 15
20092 CINISELLO BALSAMO (MI)
Tel. +39 02 66045707 r.a.
Fax +39 02 66045707
e-mail: nordwall@tin.it

NORDWALL B.V.
NORDWALL CLEANROOM TECHNOLOGY B.V.
Ambachtstraat, 9 - 4283 JD GIESSEN
HOLLAND
Tel. + 31 183 449201 - Fax + 31 183 449171
e-mail: nordwall@planet.nl

UNITED KINGDOM - LONDON
Tel. + 44 207 6322900 - Fax + 44 207 6322901

FRANCE - SAINT GERMAIN EN LAYE
Tel. + 33 1 34515450 - Fax + 33 1 34515590

ROMANIA - BUCHAREST
Tel. + 40 1 3113056- Fax + 40 1 3121598

POLAND - WARSZAWA
Tel. + 48 22 8531389 - Fax + 48 22 8531380

CZECH REPUBLIC - PRAHA
Tel. + 420 281940081 - Fax + 420 281940087

SLOVENIJA - LJUBLJANA
Tel. + 386 61 1379140 - Fax + 386 61 1379145

GREECE - ATHENS
Tel. + 30 1 2632240 - Fax + 30 1 2632240

EGYPT - CAIRO
Tel. + 20 23368183- Fax + 20 23602988

ISRAEL - HOLON
Tel. + 972 3 5596545 - Fax + 972 3 5596546

ETHIOPIA - ADDIS ABABA
Tel. + 251 1 160366 - Fax + 251 1 651511

HONG KONG
Tel. + 852 25599739 - Fax + 852 25599213

DOMINICAN REPUBLIC - SANTO DOMINGO
Tel. + 851 5626111 - Fax + 851 5426387

CANADA - QUEBEC
Tel. + 1 4506893325 - Fax + 1 4506896084

DIVA NORDWALL · EXTRA NORDWALL · LUCE NORDWALL · DAMA NORDWALL

Nordwall S.p.a.
Via dell'Industria, 18 - Z. I.
35028 PIOVE DI SACCO (PD) ITALY
Tel. +39 049 58 42 333
Fax +39 049 58 42 591

e-mail: nordwall@nordwall.com
www.nordwall.com

NORDWALL™
Pareti d'immagine

Wall Style

Strada del Cavotto 22040 Anzano del Parco (CO) Italy Tel.+39 031630954 Fax +39 031632590 http://www.livingdivani.it Email: info@livingdivani.it

LIVING
DIVANI

FEZ su twin
design Pietro Lissoni

UNIFOR

Progetto 25 e Easy. Una parete attrezzata autoportante. Una fascia di luce che corre sui piani di lavoro. Una famiglia di scrivanie che si accostano e si compongono. Uno spazio aperto, flessibile e funzionale.

UNIFOR

Progetto 25 and Easy. A free-standing wall system. A beam of light that glides across work tops. A top-performing family of desks that look great, side by side, or combine to form intriguing compositions. An open, flexible and functional space.

vitra. è distribuito in Italia da Unifor
vitra. is distributed in Australia by Unifor Australia Pty

Photo Mark Darbyshire

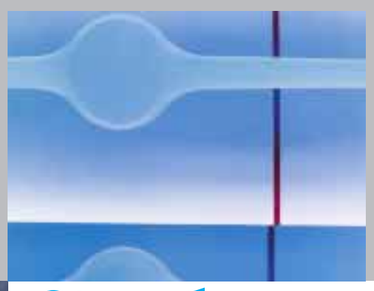
Abbonati a Domus compilando e spedendo la cartolina che trovi qui accanto oppure telefona al numero verde 800 001199 oppure invia una e-mail a uf.abbonamenti @edidomus.it o un fax al numero 039 838286

domus

Outside Italy
You can subscribe to domus using the card opposite or telephone +39 0282472276 e-mail subscriptions@ edidomus.it fax +39 0282472383

In regalo per chi si abbona il Cd-Rom "Berlino" della collana "Le città d'arte"

A free gift to subscribers: CD-Rom of Berlin from the Cities of Art Collection



domus

Abbonati!
Ogni mese Domus
definisce il mondo
dell'architettura
e del design

Subscribe!
Every month
Domus defines the
world of architecture
and design

Subscription

Outside Italy

I would like subscribe to Domus

☐ Annual (11 issues) with CD-Rom free gift of Berlin
US$ 103 DM 224 Euro 114,65

☐ Annual (11 issues) Airmail with CD-Rom free gift of Berlin
US$ 138 DM 300 Euro 153,38

Please send the subscription to the following address
(please write in block capitals):

Name

Surname

Number & Street

Town Postal code

State/Region

Country

Telephone Fax

☐ I enclose a cheque addressed to: Editoriale Domus,
Via A. Grandi, 5/7 – 20089 Rozzano – (Milano) – Italy

☐ I have paid by International money order on your account n.
5016352/01 – c/o Comit – Assago Branch – (Milano) – Italy

☐ Please charge my credit card the amount of:
☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Card number

Expires

Date Signature

According to the Law 675/96, we would like to inform you that your private data will be computer-processed by Editoriale Domus only to the purpose of properly managing your subscription and meeting all obbligations arising thereform. In addition, your private data may be used by Editoriale Domus and related companies to the purpose of informing you of new publications, offers and purchase opportunities. You are entitled to all and every right in conformity with Clause 13 of the above mentioned Law.Editoriale Domus S.p.A. via Achille Grandi 5/7, 20089 Rozzano (MI) Italy, is responsible for processing your private data.

P011

Abbonamento

Italia

Desidero abbonarmi a Domus

☐ Annuale (11 numeri) con in regalo il CD Rom "Berlino"
£.120.000 anziché £.165.000

☐ Annuale Studenti (11 numeri) con in regalo il CD Rom
"Berlino" £.110.000 anziché £.165.000
(allegare sempre la dichiarazione di iscrizione alla facoltà)

Effettuate la spedizione al seguente nominativo:
(scrivere in stampatello)

Cognome

Nome

Indirizzo n°

Località

Cap Prov

Telefono Fax

Scelgo la seguente modalità di pagamento:

☐ Bollettino postale che mi invierete

☐ Allego assegno non trasferibile intestato
a Editoriale Domus S.p.A.

☐ Addebitate l'importo dovuto sulla mia carta di credito:
☐ American Express
☐ Diners
☐ Visa
☐ Mastercard/Eurocard

Carta n°

Scadenza

Data Firma

La informiamo, ai sensi della legge 675/96, che i suoi dati sono oggetto di trattamento prevalentemente informatico, ai soli fini della corretta gestione del suo abbonamento e di tutti gli obblighi che ne conseguono. I suoi dati anagrafici potranno essere utilizzati inoltre per finalità di promozione commerciale dalla nostra Azienda e da quelle ad essa collegate. A lei competono tutti i diritti previsti dall'art. 13 della legge sopra citata. Responsabile del trattamento è Teleprofessional S.r.l., via Mentana 17/A, 20052 Monza (MI)

P011

Editoriale Domus
Subscription Department
P.O. BOX 13080
I-20130 MILANO
ITALY

PLEASE
AFFIX
POSTAGE

Editoriale Domus
Servizio Abbonati
Casella Postale 13080
20130 MILANO (MI)

NON
AFFRANCARE

Affrancatura ordinaria a
carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di Credito n.7377
presso l'Ufficio Postale
di Milano A.D. (Aut. Dir.
Prov. PT N.
Z/607761/TM/7377
del 17/4/85)

B&B Italia. La scelta della qualità, dell'armonia e del vivere contemporaneo.

Diesis, sistema di sedute, progettato da Antonio Citterio e Paolo Nava.
Per conoscere il Rivenditore più vicino, componete
il numero verde 800 018 370.
www.bebitalia.it e-mail: beb@bebitalia.it

B&B ITALIA

Qualcosa che vale nel tempo

Fantoni Spa
33010 Osoppo/Udine/Italy
Tel. +39 0432 976471
Fax +39 0432 976250
e-mail: info@fantoni.it
www.fantoni.it

zero24units

Bianco o nero. Una scelta assoluta, per una filosofia di vita e di lavoro altrettanto assoluta.
Un luogo dove quiete e movimento sono la stessa cosa. Una gamma di tavoli, contenitori e unità di servizio essenziali, indipendenti, smontabili, pensati per svolgere i compiti più diversi, nei momenti più diversi: tavoli utilizzabili come panche, mobili che si spostano su ruote, librerie aggregabili. Perché con 0+24 non esistono limiti di ruolo. Di spazio. E nemmeno di orario.

0+24 Sistema ufficio
design: Mario Broggi+Michael Burkhardt

fantoni

Domus Subscription & Distribution Agencies

• indicates domestic distributors

Argentina

• Libreria Tecnica C.P. 67
Florida 683 Local 18
1375 BUENOS AIRES
Tel. 01-3146303 Fax 01-3147135

Australia

• Europress Distributors Pty Ltd
119 McEvoy Street Unit 3
2015 ALEXANDRIA NSW
Tel. 02-6984922 Fax 02-6987675

Gordon & Gotch
Huntingdale Road 25/37
3125 BURWOOD VIC
Tel. 03-98051650
Fax 03-98888561

Perimeter
190 Bourke Street
3000 MELBOURNE VIC
Tel. 03-96633119
Fax 03-96634506

Magazine Subscription Agency
20 Booralie Road
2084 TERREY HILLS NSW
Tel./Fax 02-4500040

ISA Australia
P.O. Box 709
4066 TOOWONG QLD
Tel. 07-33717500
Fax 07-33715566

Austria

• Morawa & Co. KG.
Wollzeile 11
WIEN 1
Tel. 01-51562 Fax 01-5125778

Jos A. Kienreich
Sackstraße 6
8011 GRAZ
Tel. 0316-826441

Georg Prachner KG
Kärntnerstraße 30
1015 WIEN
Tel. 01-5128549 Fax 01-5120158

Minerva
Sachsenplatz 4/6
1201 WIEN
Tel. 01-3302433 Fax 01-3302439

Belgium

• AMP
1, Rue de la Petite Ile
1070 BRUXELLES
Tel. 02-5251411 Fax 02-5234863

Naos Diffusion SA
Rue des Glands 85
1190 BRUXELLES
Tel. 02-3435338 Fax 02-3461258

S.P.R.L. Studio Spazi Abitati
55, Avenue de la Constitution
1083 BRUXELLES
Tel. 02-4255004 Fax 02-4253022

Office International des Periodiques
Kouterveld 14
1831 DIEGEM
Tel. 02-7231282 Fax 02-7231413

Standaard Boekhandel
Industriepark Noord 28/A
9100 SINT NIKLAAS
Tel. 03-7603287 Fax 03-7779263

Brazil

• Distribuidora Leonardo da Vinci Ltda
Av. Ibijau 204
04524 SAO PAULO
Tel. 011-53163992
Fax 011-55611311

Informational
P.O. Box 9505
90441-970 PORTO ALEGRE RS
Tel. 051-3344524 Fax 3344018

Santoro Editora
Rua 7 de Setembro 63 Sala 202
20050-005 RIO DE JANEIRO RJ
Tel. 021-2523909
Fax 021-2527078

Canada

Periodica
C.P. 444
OUTREMONT QUE H2V 4R6
Tel. 514-2745468 Fax 514-2740201

Chile

• Libro's Soc. Ltda
Clasificador 115 Correo Central
SANTIAGO
Tel. 02-23577337
Fax 02-2357859

Colombia

• Peinternational
Maria Costanza Carvajal
Calle 90 18-31
SANTA FE' DE BOGOTA'
Tel. 01-6168529 Fax 01-6166864

Luis Antonio Puin Alvarez
Avenida 25 C # 3 35/37
BOGOTA'
Tel. 01-3426401

C.S.I.

Mezhdunarodnaya Kniga
39 Bolshaya Yakimanka Street
117049 MOSCOW
Tel./Fax 095-2384634

Czech Republic

• Mediaprint & Kapa
Pressegrosso s.r.o.
Na Jarove 2
130 00 PRAHA 3
Tel. 02-6848547 Fax 02-6848618

Linea Ubok
Na Prikope 37
11349 PRAHA 1
Tel. 02-24228788
Fax 02-24228293

Cyprus

• Hellenic Distribution Agency Ltd
Chr. Sozou 2E
P.O. Box 4508
NICOSIA
Tel. 02-444488 Fax 02-473662

Denmark

• Dansk Bladdistribution A/S
Ved Amagerbanen 9
2300 COPENHAGEN S
Tel. 31543444 Fax 31546064

Arnold Busk
Købmagergade 29
1140 COPENHAGEN K
Tel. 33122453 Fax 33930434

Rhodos
Strangate 36
1401 COPENHAGEN K
Tel. 31543060 Fax 32962245

Finland

• Akateeminen Kirjakauppa
Stockmann/Akatemineen Kirjakauppa
P.O. Box 23
00371 HELSINKI
Tel. 09-1214330 Fax 09-1214241

Lehtimarket Oy
Nokiantie 2-4 P.O. Box 16
00511 HELSINKI
Tel. 0-716022 Fax 0-7533468

Suomalainen Kirjakauppa
P.O. Box 2
01641 VANTAA
Tel. 09-8527880
Fax 09-8527990

France

• Nouvelles Messageries de la resse Parisienne NMPP
52, Rue Jacques Hillairet
75612 PARIS
Tel. 01-49287042
Fax 01-49287622

Dawson France
Rue de la Prairie
Villebon-sur-Yvette
91871 PALAISEAU CEDEX
Tel. 01-69104700
Fax 01-64548326

Documentec
58, Boulevard des Batignolles
75017 PARIS
Tel. 01-43871422
Fax 01-42939262

Germany

• W.E. Saarbach GmbH
Hans Böckler Straße 19
50354 HÜRT HERMÜLHEIM
Tel. 02233-79960
Fax 02233-799610

Mayer'sche Buchhandlung
Matthiashofstraße 28-30
52064 AACHEN
Tel. 0241-4777470
Fax 0241-4777479

Lange & Springer
Otto-Suhr-Allee 26/28
10585 BERLIN
Tel. 030-340050
Fax 030-3420611

Wasmuth GmbH
Pfalzburger Straße 43/44
10717 BERLIN
Tel. 030-8630990
Fax 030-86309999

Bonner Presse Vertrieb
Limpericher Straße 10
53225 BONN
Tel. 0228-400040 Fax 0228-4000444

Graff Buchhandlung
Neue Straße 23
38012 BRAUNSCHWEIG
Tel. 0531-480890
Fax 0531-46531

Walther König GmbH
Heinrich-Heine-Allee 15
40213 DÜSSELDORF
Tel. 0211-136210
Fax 0211-134746

Sautter & Lackmann
Admiralitätstraße 71/72
20459 HAMBURG
Tel. 040-373196 Fax 040-365479

Mode....Information
Heinz Kramer GmbH
Pilgerstraße 20
51491 KÖLN OVERATH
Tel. 02206-60070
Fax 02206-600717

L. Werner Buchhandlung
Theatinerstraße 44 II
80333 MÜNCHEN
Tel. 089-226979
Fax 089-2289167

Karl Krämer
Rotebühlstraße 40
70178 STUTTGART
Tel. 0711-669930
Fax 0711-628955

Konrad Wittwer GmbH
Postfach 10 53 43
70173 STUTTGART
Tel. 0711-25070
Fax 0711-2507350

Otto Harrassowitz
Taunusstraße 5
65183 WIESBADEN
Tel. 0611-5300 Fax 0611-530560

Great Britain

• USM Distribution Ltd
86 Newman Street
LONDON W1P 3LD
Tel. 0171-3968000
Fax 0171-3968002

Dawson UK Ltd
Cannon House Park Farm Road
FOLKESTONE CT19 5EE
Tel. 0303-850101 Fax 0303-850440

DLJ Subscription Agency
26 Evelyn Road
LONDON SW19 8NU
Tel. 0181-5437141 Fax 0181-5440588

Motor Books
33 St'Martins Court
LONDON WC2N 4AL
Tel. 0171-6365376
Fax 0171-4972539

R.D. Franks Ltd
Kent House
Market Place Oxford Circus
LONDON W1N 8EJ
Tel. 0171-6361244
Fax 0171-4364904

Blackwell's Periodicals
P.O. Box 40
Hythe Bridge Street
OXFORD OX1 2EU
Tel. 01865-792792
Fax 01865-791438

Greece

• Hellenic Distribution Agency Ltd
1 Digeni Street
17456 ALIMOS
Tel. 01-9955383 Fax 01-9936043

G.C. Eleftheroudakis SA
17 Panepistimioy Street
10564 ATHENS
Tel. 01-3314180 Fax 01-3239821

Papasotiriou SA
35 Stournara Street
10682 ATHENS
Tel. 01-33029802
Fax 01-3848254

Studio Bookshop
32 Tsakolof Street Kolonaki
10673 ATHENS
Tel. 01-3622602 Fax 01-3609447

Holland

• Betapress BV
Burg. Krollaan 14
5126 PT GILZE
Tel. 0161-457800
Fax 0161-452771

Bruil Tijdschriften
Postbus 100
7000 AC DOETINCHEM
Tel. 08340-24033
Fax 08340-33433

Kooyker Booksellers
Korevaarstraat 8 B
2311 JC LEIDEN
Tel. 071-160560 Fax 071-144439

Swets Subscription Service
P.O. Box 830
2160 SZ LISSE
Tel. 0252-435111
Fax 0252-415888

Bruil & Van de Staaij
Postbus 75
7940 AB MEPPEL
Tel. 0522-261303 Fax 0522-257827

Hong Kong

Apollo Book
27-33 Kimberly Road
2nd Floor Flat A
Wing Lee Bldg KOWLOON
Tel. 03-678482 Fax 03-695282

Hungary

Librotrade Kft
P.O. Box 126
1656 BUDAPEST
Tel. 01-2561672 Fax 01-2568727

India

Globe Publications Pvt Ltd
B 13 3rd Floor A Block
Shopping Complex
Naraina Vihar Ring Road
NEW DELHI 110 028
Tel. 011-5460211
Fax 011-5752535

Iran

Jafa Co Ltd
P.O. Box 19395
4165 TEHRAN
Fax 6406441

Israel

• Literary Transactions Ltd
c/o Steimatzky Ltd
11 Rehov Hakishon
51114 BNEI BRAK
Tel. 03-5794579 Fax 03-5794567

Teldan
7 Derech Hashalom
67892 TEL AVIV
Tel. 03-6950073 Fax 03-6956359

Japan

• Yohan
14-9 Okubo 3 Chome
Shinjuku-Ku
TOKYO 160
Tel. 03-32080181 Fax 03-32090288

Segawa Books
2-59 Yamazoe-Cho
Chikusa-Ku
NAGOYA
Fax 052-7636721

AD Shoseki Boeki
C.P.O. Box 1114
OSAKA 530-91
Tel. 06-4480809 Fax 06-4483059

Asahiya Shoten Ltd
C.P.O. Box 398
OSAKA 530-91
Tel. 06-3766650

Bookman's Co. Ltd.
1-18 Toyosaki 3-Chome
Oyodo-Ku OSAKA 531
Tel. 06-3714164 Fax 06-3714174

Elm & Co
18-6 Takadono 3 Chome
Asaki-Ku
OSAKA 535
Tel. 06-9522857

Hakuriyo Co Ltd
1-15-17 Shimanouchi Chuo-Ku
OSAKA 542
Tel. 06-2525250 Fax 06-2525964

Kitao Publications Trading Co Ltd
2-3-18 Nakanoshima Kita-Ku
OSAKA 530
Tel. 06-2035961 Fax 06-2223590

Kaigai Publications Co Ltd
P.O. Box 5020 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32924271 Fax 03-2924278

Kinokuniya Co Ltd
P.O. Box 55 Chitose
TOKYO 156
Tel. 03-34390124 Fax 03-34391094

Maruzen Co Ltd
P.O. Box 5050 Tokyo International
TOKYO 100-31
Tel. 03-32758591
Fax 03-32750657

Milos Book Service
3-22-11 Hatchobori Chuo-Ku
TOKYO 104
Tel. 03-35513790 Fax 03-35513687

Pacific Books
Morikawa Bldg.
7-4 Idabashi 1 Chome
Chiyoda-Ku TOKYO 102
Tel. 03-32623962 Fax 03-32624409

Shimada & Co Inc
9-15 Minami-Ayoama 5-Chome
Kyodo Bldg. Shin Ayoama 5F
Minato-Ku
TOKYO 107
Tel. 03-34078317 Fax 03-34078340

The Tokodo Shoten
Nakauchi Bldg.
7-6 Nihonbashi 1 Chome
Chuo-Ku
TOKYO 103
Tel. 03-32721966 Fax 03-32788249

Tokyo Book Center Co Ltd
3-12-14 Sendagaya Shibuya-Ku
TOKYO 151
Tel. 03-34041461 Fax 03-34041462

Korea

• M&G&H Co
Suite 901 Pierson Bldg.
Chin Mjin Ro 2 Ka
Chongro-Ku
SEOUL 110-062
Tel. 02-7542881 Fax 02-7354028

Seoul Subscription Service Inc
Youido P.O. Box 174
SEOUL 150-601
Tel. 02-7801094 Fax 02-7843980

Lebanon

• Messageries du Moyen Orient
B.P. 11
6400 BEYROUTH
Tel. 01-447526 Fax 01-492625

Luxembourg

• Messageries Paul Kraus
11, Rue Christoph Plantin
1020 LUXEMBOURGH
Tel./Fax 499888444

Malta

• Miller Distributors Ltd
Miller House
Tarxien Road Airport Way
LUQA
Tel. 664488 Fax 676799

Mexico

Agencia de Suscripciones SA de CV
Av. 16 de Septiembre 6-402
Col. Centro
06000 MEXICO DF
Tel. 064-140423 Fax 064-152413

New Zealand

• The Fashion Bookery
P.O. Box 35-621 Browns Bay
AUCKLAND 10
Tel. 09-4786324 Fax 09-4155650

Ebsco NZ Ltd
Private Bag 99914
Newmarket
AUCKLAND
Tel. 09-5248119 Fax 09-5248067

Poland

•Pol-Perfect Poland
Ul. Samarytanka 51
03588 WARSZAWA
Tel./Fax 022-6787027

Ars Polona
P.O. Box 1001
00950 WARSZAWA
Tel. 022-261201 Fax 022-266240

Portugal

•Johnsons International
News Portugal Lote 1 A
Rua Dr. Jesé Espirito Santo
1900 LISBOA
Tel. 01-8371739 Fax 01-8370037

Livraria Ferin Lda
Rua Nova do Almada 72
1200 LISBOA
Tel. 01-3424422 Fax 01-3471101

Principate of Monaco

• Presse Diffusion
Boite Postale 479
98012 MONACO CEDEX
Tel. 93101200 Fax 92052492

Romania

• S.C.IBC. Hiparion
Str. Muresului 14
3400 CLUJ NAPOCA
Tel. 064-414004 Fax 064-414521

Singapore

• Page One The Bookshop Ltd
Blk 4 Pasir Panjang Road
0833 Alexandra Distripark
0511 SINGAPORE
Tel. 2730128 Fax 2730042

South Africa

• Mico L'Edicola Pty Ltd
66 Grant Avenue
2192 NORWOOD
Tel. 011-4831960 Fax 011-7283217

International Subscription Service
P.O. BOX 41095 Craighall
2024 JOHANNESBOURG
Tel. 011-6466558
Fax 011-6466565

Spain

• Comercial Atheneum SA
Joventud 19
08830 SANT BOI DE LLOBREGAT
Tel. 03-6544061 Fax 03-6401343

Diaz de Santos SA
Calle Balmes 417-419
08022 BARCELONA
Tel. 03-2128647 Fax 03-2114991

LLibreria La Ploma
Calle Sicilia 332
08025 BARCELONA
Tel. 03-4579949

Promotora de Prensa Int. SA
Diputacion 410 F
08013 BARCELONA
Tel. 03-2451464 Fax 03-2654883

A.Asppan
C/Dr. Ramon Castroviejo 63 Local
28035 MADRID
Tel. 01-3733478 Fax 01-3737439

Mundi Prensa Libros SA
Castello 37
28001 MADRID
Tel. 01-4313222 Fax 01-5753998

Publicaciones de Arquitectura y Arte
General Rodrigo 1
28003 MADRID
Tel. 01-5546106 Fax 01-5532444

Xarait Libros
P. S.Francisco de Sales 32
28003 MADRID
Tel. 01-5341567 Fax 01-5350831

Sweden

• Bror Lundberg Eftr. AB
Kungstensgatan 23
P.O. Box 19063
10432 STOCKHOLM
Tel. 08-6129680 Fax 08-6122790

BTJ Tidschriftscentralen
BTJ INFO & MEDIA
Traktorvägen 11
22182 LUND
Tel. 046-180000 Fax 046-180125

Wennergren Williams
P.O. Box 1305
17125 SOLNA
Tel. 08-7059750 Fax 08-270071

Switzerland

• Kiosk AG
Hofackerstraße 40
4132 MUTTENZ
Tel. 061-4672339
Fax 061-4672961

• Naville SA
38-42 Avenue Vibert
1227 CAROUGE-GE
Tel. 022-3080444 Fax 022-3080429

• Melisa
Via Vegezzi 4
6901 LUGANO
Tel. 091-9238341
Fax 091-9237304

Herbert Lang & Cie AG
CH 3000 BERN 9
Tel. 031-3108484
Fax 031-3108494

Dynapress Marketing SA
38 Avenue Vibert
1227 CAROUGE
Tel.022-3080870
Fax 022-3080859

Cumulus Fachbuchhandlung AG
Hauptstraße 84
5042 HIRSCHTHAL
Tel. 062-7213562
Fax 062-7210268

Librairie Payot
Case Postale 3212
1002 LAUSANNE
Tel. 021-3413231
Fax 021-3413235

R.J. Segalat
4, rue de la Pontaise
1018 LAUSANNE 18
Tel. 021-6483601
Fax 021-6482585

Freihofer AG
Weinbergstrasse 109
80333 ZÜRICH
Tel. 01-3634282 Fax 01-3629718

Stäheli's Bookshop Ltd
Bederstraße 77
8021 ZÜRICH
Tel. 01-2013302 Fax 01-2025552

Taiwan

• Chii Maw Enterprise Co Ltd
P.O. Box 24-710
TAIPEI
Tel. 02-7781678 Fax 02-7782907

Thailand

• Central Books Distrib. Ltd
306 Silom Road
10500 BANGKOK
Tel. 02-2355400 Fax 02-2378321

Turkey

• Yab Yay Yayincilik Sanay Ltd
Besiktas Barbaros Bulvari 61 Kat 3 D3
BESIKTAS ISTAMBUL
Tel. 0212-2583913 Fax 0212-2598863

Bilimsel Eserler Yayincilik
Siraselviler Cad. 101/2
80060 TAKSIM ISTAMBUL
Tel. 0212-2434173
Fax 0212-2494787

U.S.A.

• Speedimpex Usa Inc
35-02 48th Avenue
LONG ISLAND CITY NY
11101-2421
Tel. 0718-3927477
Fax 0718-3610815

• Overseas Publishers Rep.
47 West 34th Street Rooms 625/629
NEW YORK NY D7
Tel. 0212-5843854 Fax 0212-4658938

Ebsco Subscription Services
P.O. Box 1943
BIRMINGHAM AL 35201-1943
Tel. 0205-9911234
Fax 0205-9911479

International Subscription Inc.
30 Montgomery Street 7th floor
JERSEY CITY NJ 07302
Tel. 0201-4519420
Fax 0201-4515745

Readmore Inc
22 Cortland Street
NEW YORK NY 10007
Tel. 0212-3495540 Fax 0212-2330746

Faxon Illinois Service Center
1001 W. Pines Road
OREGON IL 61061-9570
Tel. 0815-7329001 Fax 0815-7322123

Silver Visions Publishing Co
1550 Soldiers Field Road
02135 BRIGHTON MA
Tel. 0617-7872939
Fax 0617-7872670

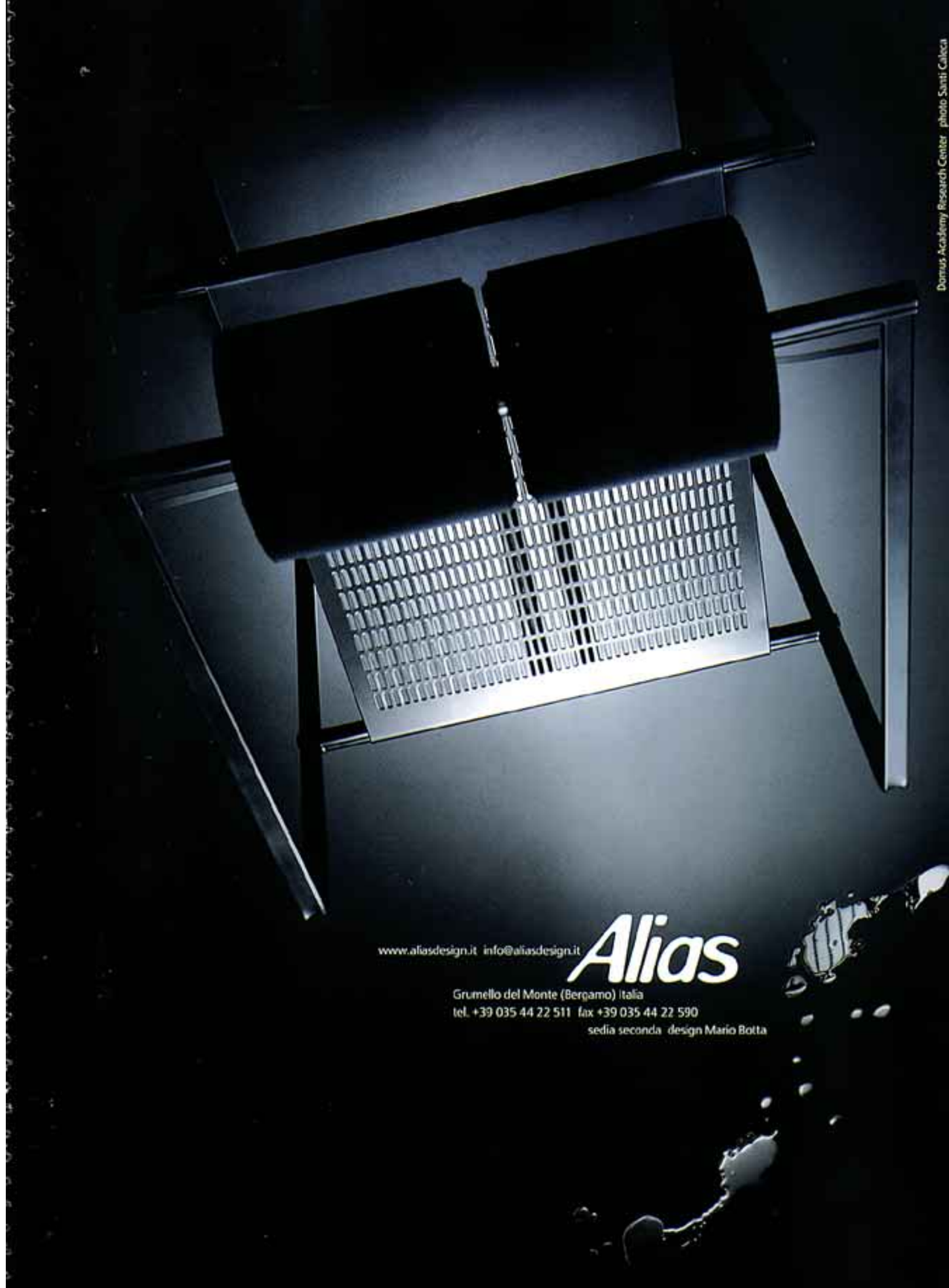
The Faxon Company Inc
15 Southwest Park
WESTWOOD MA 02090
Tel. 800-9993594
Fax 0617-3299875

Venezuela

• Edital SA
Calle Negrin Edif. Davolca
Planta Baja Apt. 50683
1050 CARACAS
Fax 02-7621648

• Only for Usa & Canada

.DOMUS (USPS 7010107) is published for US$ 135 per year by Editoriale Domus Spa - Via Achille Grandi 5/7 - 20089 Rozzano - Italy and distributed by Speedimpex USA Inc. Periodicals Postage Paid at Long Island City NY 11101. Postmaster: send address changes to DOMUS c/o Speedimpex USA Inc, 35-02 48th Avenue Long Island City NY 11101-2421



ADSL 640 INTERNET ALL'ENNESIMA POTENZA

adsl640

NUOVO PREZZO
LIT. 110.000 + IVA
AL MESE

OFFERTA
"CHIAVI IN MANO"
ADSL 640 + MODEM
+ INSTALLAZIONE
DIRETTAMENTE
A CASA TUA

Numero Verde
800-018787
Tutti i giorni dalle 8 alle 24
Acquistalo on line http://adsl.tin.it
o nei negozi Buffetti e Punto 187.

ADSL 640 DI TIN.IT. ENTRI IN INTERNET A UNA VELOCITÀ FINO A 640 KBIT/S

Con ADSL 640 di Tin.it potrai caricare e scaricare dati dalla Rete in pochi minuti, sfruttando al massimo e nel minor tempo possibile tutte le potenzialità di Internet. Con Tin.it viaggerai alla velocità della tua curiosità.

ASCOLTI E VEDI MUSICA E VIDEO IN QUALITÀ DIGITALE E SCARICHI ALL'ISTANTE E-MAIL E FILE.

Luci, suoni e colori. ADSL 640 di Tin.it potenzia il tuo computer facendone una vera stazione multimediale. Grazie a Tin TV by Portaleitalia potrai avere le ultime notizie in video, magari mentre giochi on line contro otto avversari. Potrai scaricare file MP3 e l'Enciclopedia Britannica in poche ore invece che in molti giorni e, mentre bevi il caffè, collegarti in videoconferenza per cominciare rilassato la tua giornata di lavoro.

SEI IN INTERNET 24 ORE SU 24 E NON PAGHI IL TRAFFICO TELEFONICO PER NAVIGARE.

Internet è qualcosa di più che una rapida occhiata data per distrarti. Essere su Internet 24 ore al giorno significa poter lavorare, comunicare, informarsi, divertirsi e vivere da dentro la più grande rivoluzione dell'era moderna.

LA LINEA RIMANE SEMPRE LIBERA MENTRE NAVIGHI CON NET PREMIUM.

Con ADSL 640 di Tin.it hai la linea telefonica sempre libera. Inoltre il costo di attivazione include: i servizi degli abbonamenti Net Premium, 30 MB di spazio Web e 10 caselle e-mail.

Per verificare se il servizio è attivabile sulla tua linea telefonica, consulta il sito http://adsl.tin.it

	ADSL 640 OFFERTA BASE	ADSL 640 OFFERTA "CHIAVI IN MANO"
CONTRIBUTO DI ATTIVAZIONE "UNA TANTUM"	LIT. 250.000 + IVA	A PARTIRE DA LIT. 670.000 + IVA
CANONE BIMESTRALE	LIT. 220.000 + IVA	LIT. 220.000 + IVA

www.tin.it

tin.it
TELECOM ITALIA NET

INTERNET PARTE DA QUI

window interior design

Tendenze

Foto: Matteo Piazza (Giovanni Gelli)

L'idea di 'Nil' è quella di un foglio bianco sul quale poter scrivere e riscrivere cambiando forme, spazi e colori.

Il progetto è composta da 3 elementi architettonici:

- un corridoio rialzato che diventa una lunga panca
- un sistema di tende bianche motorizzate che aprono e chiudono spazi e prospettive
- il bar/volume di luce/schermo.

Lazzarini Pickering

Ristorante-Bar 'Nil' a Roma

Un sistema di videoproiettori, attraverso un programmato cambio di immagini, ridisegna l'ambiente in continuazione sfruttando soprattutto i diversi tendaggi.

Le tende motorizzate, chiudendosi, formano due spazi ovali: intorno al bar e a delimitare una saletta privata.

Le lampade alogene, "pulsano" facendo vibrare l'intero ambiente e, variando intensità di luce, evidenziano vari elementi nello spazio.

Claudio Lazzarini è nato a Roma nel 1953, dove si è laureato all'Università La Sapienza con Quaroni. Inizia l'attività nel 1982.

Carl Pickering è nato a Sydney, Australia, nel 1960. Nel 1980 si trasferisce in Italia laureandosi in architettura all'Università di Venezia dove ha studiato con Valle, Scolari e Eisenman.

Lazzarini e Pickering collaborano dal 1983.

SilentGliss® Tutto intorno alla finestra

Via Reggio Emilia, 33 - 20090 Redecesio di Segrate (MI)
Fax 02.21.33.288 - Tel. 02.26.903.1
http://www.silentgliss.it
e-mail: info.com@silentgliss.it

Numero Verde 800-040339

Siamo soli nell'universo? Col tempo lo sapremo. Intanto godiamoci il presente in compagnia di Nest, con la sua struttura portante a vista in acciaio, bello da qualunque parte lo si guardi. Il design è futuribile, ma non volta le spalle alla tradizione di comfort e sobrietà tipica dello stile Cassina.

Back to the future.

NEST. DESIGN PIERO LISSONI. CASSINA S.p.A. 20036 MEDA, MILANO. TEL. 0362 3721. FAX 0362 342246. www.cassina.it E-MAIL: info@cassina.it

Cassina

Project by **Foster and Partners** architects and designers

New Foster Line by stella

Italian taps and mixers since 1882

Fax: +39 02.86995463
e-mail: info@rubinetteriestella.it
http://www.rubinetteriestella.it

Lubrificazione specializzata SELENIA

www.buy@alfaromeo.com

Alfa 147. Risveglia i tuoi sensi.

Tenuta di strada
- record di categoria per tenuta, accelerazione laterale 0,94/0,98 g
- elevata rigidità torsionale e flessionale del pianale
- sospensioni anteriori a quadrilatero
- sospensioni posteriori McPherson
- VDC, controllo stabilità in curva

Sicurezza attiva e passiva

Di serie :
- 6 air bag (2 frontali, 2 laterali, 2 window)
- ABS con EBD, ripartitore elettronico di frenata
- ASR, limitatore di slittamento ruote motrici (a partire dal 1.6 120 CV)
- fissaggio sedili bambini ISOFIX
- climatizzatore mono e bizona

Tecnologia di comunicazione

CONNECT Nav+, sistema infotelematico di bordo con:
- SOS e servizi interattivi dedicati
- GSM dual band, comandi vocali per telefono e voice memo
- Trip Computer, navigatore a mappe
- autoradio RDS con CD

Personalizzazione
- 2 versioni, Progression e Distinctive
- 3 ambienti, classico, elegante e sportivo
- 10 rivestimenti interni
- la scelta tra i migliori tessuti, velluti, pelli (di serie su Distinctive)

Motori e prestazioni
- da 0 a 100 km/h in 9,3 sec.
- 1.6 Twin Spark 105 o 120 CV
- 2.0 Twin Spark 150 CV, anche in versione Selespeed
- 1.9 JTD Common Rail 110 CV

Prenota il tuo test drive contattando i Concessionari Alfa Romeo o visitando www.alfa147.it

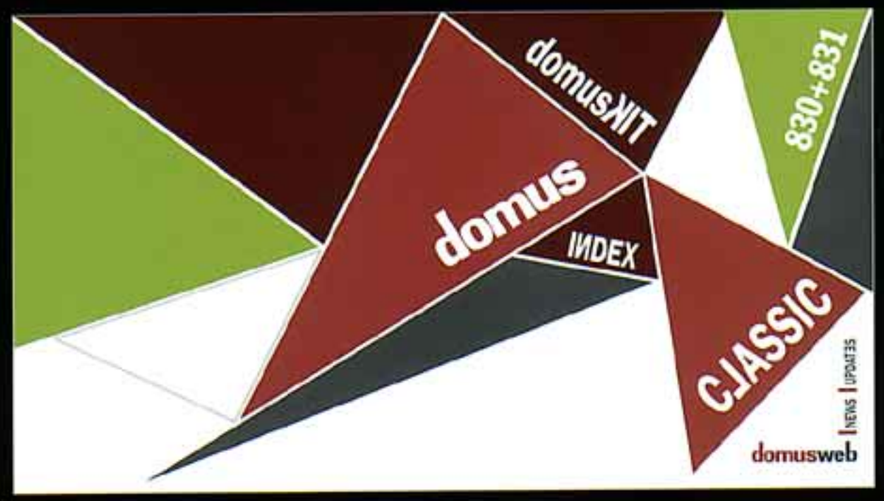
TARGA Services

A fianco di chi guida Alfa Romeo con servizi assicurativi, finanziari e di assistenza.

ALFA ROMEO

Cuore Sportivo

www.domusweb.it



www.domusweb.it. Scopri contenuti e servizi creati ad hoc per architetti, studenti, artisti, designer e web designer, creativi e grafici. Riscopri inoltre il piacere di incontrare persone che condividono le tue passioni e i tuoi interessi.

www.domusweb.it. *Discover a range of contents and services created for architects, students, artists, product designers, graphic designers and web designers. And rediscover the pleasure of meeting people who share your interests.*

modello Bronx, design Rodolfo Dordoni
Minotti S.p.A. - 20036 MEDA (MI) ITALIA - Via Indipendenza, 152 P.O. Box 61
Tel. 0362 343499 Fax 0362 340319 - http://www.minotti.com - E-mail: info@minotti.it
Per informazioni: Tel. 0362 343488
Minotti

SPRING è il rivoluzionario sistema d'arredo che rende lo spazio lavorativo fluido e flessibile.

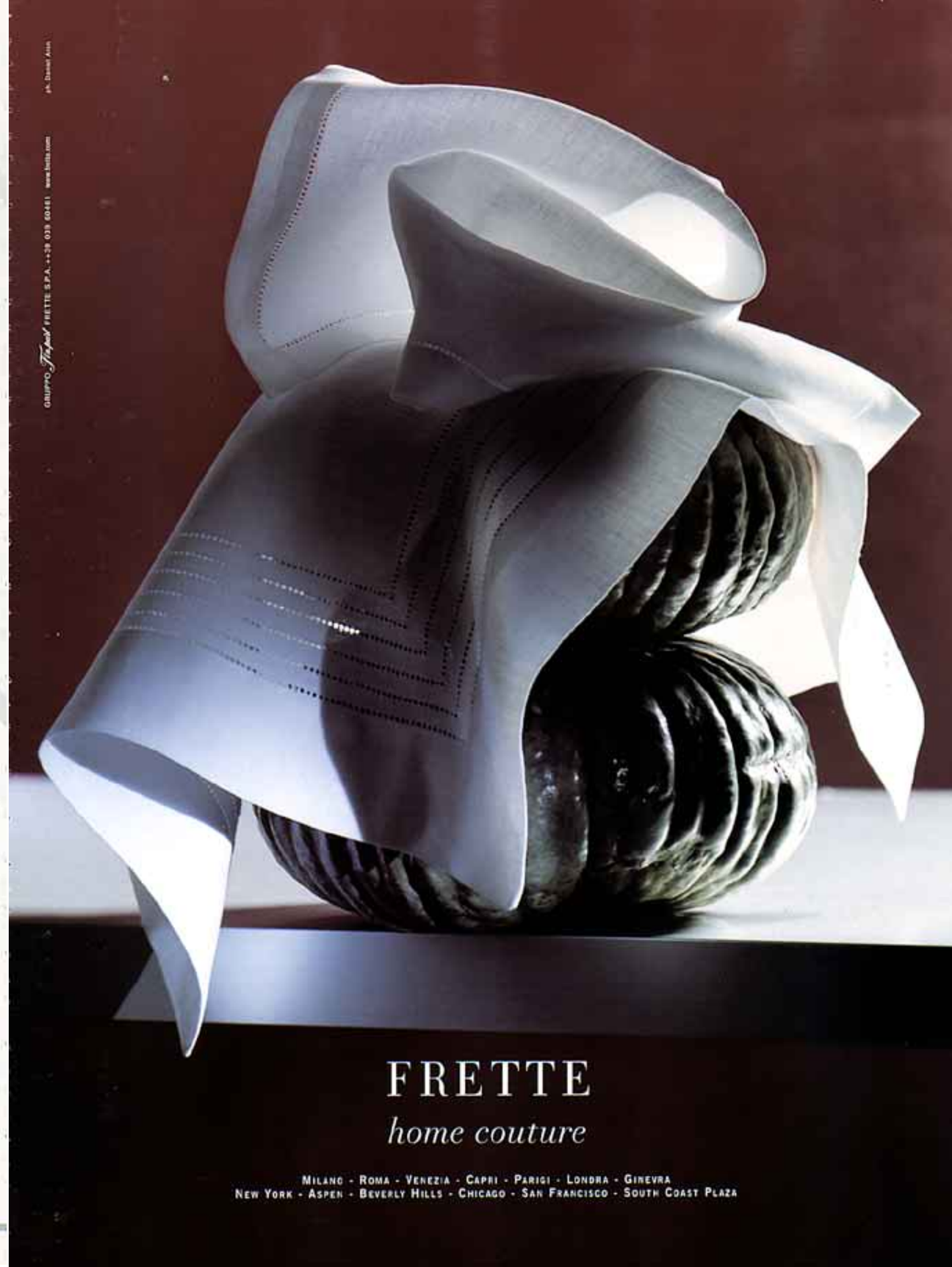
Open minded

Chi mette l'**uomo** al centro del proprio progetto ha gli occhi aperti sul mondo. **Methis** concepisce e realizza sistemi d'arredo per spazi operativi: "**aperti**" alle più sofisticate soluzioni compositive, alle più avanzate esigenze di interazione e comunicazione e alle più articolate richieste di flessibilità operativa.

methis

METAMORFOSI DEGLI SPAZI OPERATIVI

www.methis.com


GRUPPO Frette S.P.A. ++39 039 60481 www.frette.com

FRETTE

home couture

MILANO - ROMA - VENEZIA - CAPRI - PARIGI - LONDRA - GINEVRA
NEW YORK - ASPEN - BEVERLY HILLS - CHICAGO - SAN FRANCISCO - SOUTH COAST PLAZA

Per cominciare, spegniamo le luci. Poi si vedrà

Come pensava Leonardo,
come pensa Tadao Ando,
luminoso e oscuro non
si oppongono: l'oscurità
è parte della luce.
E noi, che facciamo luce,
desideriamo ricordare
la bellezza che nasce
dai segreti dell'ombra
e dalle vicende del
chiaroscuro.

REGGIANI

REGGIANI SPA ILLUMINAZIONE phone +39 0392071.1 fax +39 0392071999 e-mail: point@reggiani.net www.reggiani.net

A quarant'anni, piú grandi che mai

dal 4 al 9 aprile 2001

iSaloni

Salone Internazionale del Mobile
Euroluce
SaloneComplemento
SaloneSatellite

Fiera Milano

XL

iSaloni spa

Foro Buonaparte 65
20121 Milano (Italy)
Telefono 02725941
Fax 0289011563
http://www.isaloni.it

numero verde 800 342522

Product name: **I/X**
Design by : **Fritz Frenkler & Anette Ponholzer**

The main task of furniture design is not to invent new furnitures as tables, cabinets or sideboards, but to design them in a good and suitable manner.

www.nurus.com

nurus®

BRING THE FUTURE TO YOUR OFFICE

Factory - Headquarters: Tel: 0312-844 00 40 (Pbx) Fax: 0312-844 00 50-51 e-mail: nurus@nurus.com.tr **İstanbul Sales Office:** Tel: 0212-213 08 66 (Pbx) Fax : 0212-213 08 69 e-mail: istnurus@nurus.com.tr **Ankara Sales Office:** Tel: 0312-447 62 32 (Pbx) Fax : 0312-446 27 59 e-mail:gopeurus@nurus.com.tr **Numar:** Tel: 0216-467 46 76-77-78 Fax : 0216-467 46 79 e-mail: numarofis@nurus.com.tr **Nurus Middle East Office:** Tel: (971) 50-657 30 23 Fax :(971) 6536 48 85

forbo

MARMOLEUM®
naturally

new collection:

Global **1**

worldtour

Amsterdam, The Netherlands	7 February
Ankara, Turkey	25 April
Athens, Greece	8 March
Atlanta, USA	30 May
Basel, Switzerland	23 January
Berlin, Germany	15 February
Bratislava, Slovakia	14 June
Brussels, Belgium	15 February
Budapest, Hungary	23 March
Buenos Aires, Argentina	12 June
Cairo, Egypt	6 March
Chicago, USA	18 June
Coimbra, Portugal	8 February
Cologne, Germany	5 March
Copenhagen, Denmark	6 March
Dallas, USA	21 May
Den Bosch, The Netherlands	21 February
Detroit, USA	14 May
Dubai, UAE	11 April
Dublin, Ireland	1 February
Edinburgh, UK	15 February
Fátima, Portugal	13 February
Frankfurt, Germany	12 March
Gothenburg, Sweden	6 March
Guangzhou, China	3 April
Hamburg, Germany	26 February
Helsinki, Finland	6 March
Istanbul, Turkey	18 April
Kaunas, Lithuania	25 April
Klaipeda, Lithuania	26 April
Krakow, Poland	7 June
Lisbon, Portugal	15 February
London, UK	12 February
Malmö, Sweden	6 March
Mexico City, Mexico	24 May
Montreal, Canada	7 May
Moscow, Russia	29 March
Munich, Germany	19 March
New York, USA	10 May
Oslo, Norway	6 March
Porto, Portugal	6 February
Prague, Czech Republic	17 May
Reims, France	16 March
Reykjavik, Iceland	31 March
Riga, Latvia	29 March
Riyadh, Saudi Arabia	8 April
Rotterdam, The Netherlands	8 February
San Francisco, USA	17 May
Sao Paulo, Brazil	25 April
Seoul, Korea	23 February
Shanghai, China	30 March
Stockholm, Sweden	6 March
Sydney, Australia	5 March
Tallinn, Estonia	19 April
Toronto, Canada	3 May
Turin, Italy	11 May
Vancouver, Canada	30 April
Vienna, Austria	15 February
Vilnius, Lithuania	24 April
Warsaw, Poland	26 April
Yokahama, Japan	2 March
Zeist, The Netherlands	13 February
Zutphen, The Netherlands	14 February
Zwolle, The Netherlands	15 February

For information: www.marmoleum.com · info@marmoleum.com · T +31 75 647 77 95 · F +31 75 647 77 16 · Or contact your local Forbo representation.

[click!]

Erasmus

La massima tecnologia e l'estrema comodità nel minimo spazio, questi sono i concetti razionali alla base del Progetto di ERASMUS, la nuova Collezione di poltrone per spazi collettivi realizzata da Deko, senza dubbio la più avanzata concettualmente del suo settore, espressione di funzionalità integrate in un design d'avanguardia.

[La poltrona che Ragiona]

con Erasmus puoi soddisfare tutte le tue esigenze di comunicazione sicurezza design comfort

ERASMUS DESIGN:
Arch. PAOLO SCAGNELLATO

deko
collettività

www.deko.it

DEKO COLLEZIONI s.r.l. • SEDUTE PER UFFICIO E COLLETTIVITA'
Via Pattigna, 5 • 43040 FELEGARA (PR) • Tel. 0525-432111
Fax 0525-431275/431553 • Modem-Fax ISDN 432428 • E-mail:dekocoll@tin.it

CATALANO
Sistemi per vivere il bagno

50X50H19

60X45H19

58X40H42
48X37H41

Selezionato da:

SISTEMA **ZERO**

Zero è la risposta della Catalano alla nuova esigenza del vivere contemporaneo, frutto di un progetto impegnativo sviluppato in collaborazione con il designer Nilo Gioacchini.
Forme pure e semplici sono alla base di questa articolata famiglia di sanitari dalla geometria diversa e dal massimo comfort.
Accessori integrati ed esclusivi di elevata qualità tecnica completano il sistema.

50X50H19

100X50H19

SISTEMA ZERO

CERAMICA CATALANO srl
Str. Prov. Faleria Km. 7,200 01034 Fabrica di Roma (VT)
Tel. 0761 5661 • Fax. 0761 574304
E-mail: segreteria@catalano.it • vendite.italia@catalano.it • export@catalano.it
Web: www.catalano.it

Ambiente
Internationale Frankfurter Messe
16 – 20 febbraio 2001

Con i settori espositivi Tavola & Cucina, Präsent & Carat e **Domus & Lumina.**
Solo per visitatori di settore. Messe Frankfurt Italia S.r.l., Tel. (02) 8 80 77 81, Fax (02) 72 00 80 53
www.ambiente-frankfurt.de, info@italy.messefrankfurt.com

Messe Frankfurt

Da più di un secolo e con particolare gusto e attenzione per la ricerca e l'innovazione, Pierantonio Bonacina risponde con coerenza e creatività all'evoluzione del pensiero dell'arredamento.

KÖLN INTERNATIONALE MÖBELMESSE 15/21 JANUAR 2001 HALLE 2.2 · STAND T08

G&R Associati: Claudio Platania

Internet: www.bonacinapierantonio.it

PIERANTONIO
BONACINA

Bonacina Pierantonio snc-Via S. Andrea, 20/a-22040 Lurago d'Erba (CO)-Italia-Tel. ++39-031699225-Fax ++39-031696151-E-mail:bonacina@bonacinapierantonio.it

Nuova Lancia Y. Peccato di vanità.

Scoprite la nuova Lancia Y.

È nuova nella linea, negli allestimenti,

nei motori, nella tecnologia.

Scopritela e capirete perché

solo un'auto come questa

sa soddisfare il vostro senso di vanità.

- Nuovi interni in Castiglio
- Nuovi motori con riduzione dei consumi del 15%
- Radionavigatore satellitare con Travel Guide
- Idroguida di serie

elefantino blu 1.2	LS 1.2	LS 1.2 16v	elefantino rosso - LX 1.2 16v
44 kW-60CV	44 kW-60CV	59 kW-80CV	59 kW-80CV
5,7 l/100 km*	5,7 l/100 km*	6,0 l/100 km*	5,5 (ER) 6,0 (LX) l/100 km*
Airbag driver	Airbag driver	Airbag driver	Airbag driver
Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici	Alzacristalli elettrici
Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code	Antifurto Lancia Code
Chiusura centralizz.	Chiusura centralizz. con telecomando	Chiusura centralizz. con telecomando	Chiusura centralizz. con telecomando
Idroguida	Idroguida	Idroguida	Idroguida
	Fendinebbia	Fendinebbia	Fendinebbia
	Climatizzatore	Climatizzatore	Climatizzatore
			Cerchi in lega
			ABS
			Radionavigatore con Travel Guide

**Consumo nel ciclo combinato*

Il Granturismo

TARGA Services

www.buy@lancia.com

Serenata.

Notte dopo notte gli apparecchi BEGA mettono nella giusta luce giardini, parchi, musei, strade ed edifici in generale. Alla luce del giorno si integrano sobriamente nell'arredo urbano di ogni città grazie alle loro forme pulite ed essenziali.

Distributore per l'Italia:

ZUMTOBEL STAFF
ILLUMINAZIONE SRL
Direzione Commerciale
Via Pirelli 26
20124 Milano
tel. 02/ 65 74 51
fax. 02/ 65 74 57 77

BEGA

POSTFACH 3160
D - 58 689 MENDEN
WWW.BEGA.DE

Notturno.

work station system + storage
design Piero Lissoni

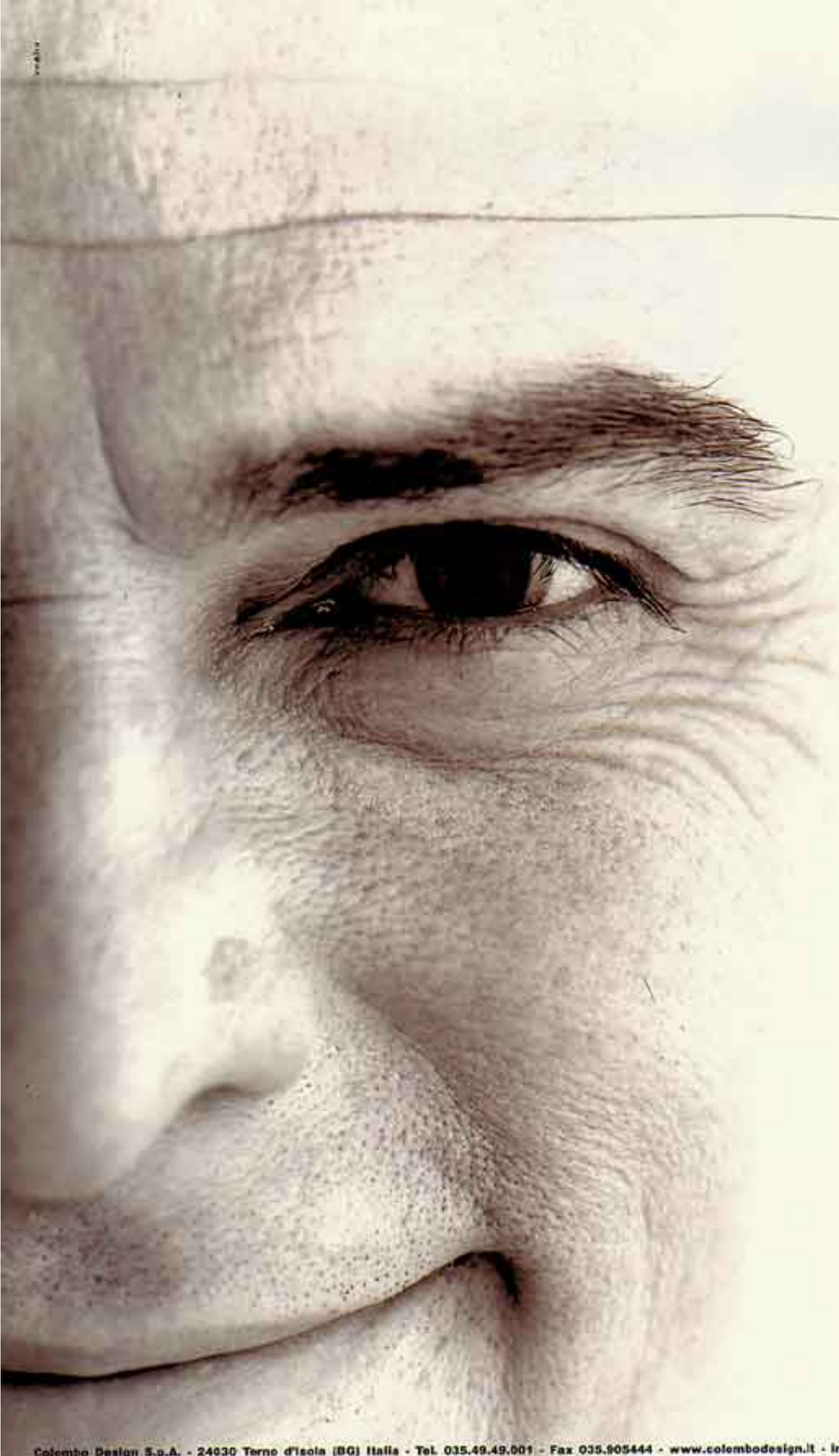
Iren Uffici
20031 Cesano Maderno (MI)
Via Ombrone, 2
Tel. +39 036254921 r.a.
http://www.irenuffici.com
email: info@irenuffici.com

IrenUffici

una casa piena di luce / Rimadesio

COLOMBO
DESIGN
Contemporary Design

design



Da quando siamo nati, abbiamo un unico pensiero.

Daytona
Design pininfarina

Colombo Design S.p.A. - 24030 Terno d'Isola (BG) Italia - Tel. 035.49.49.001 - Fax 035.905444 - www.colombodesign.it - info@colombodesign.it

L'ospitalità in tutte le sue forme si incontra in Expo Tour.

Expo Tour: 62.973 visitatori nel '99 (+12%), provenienti da 118 paesi del mondo.

All'interno di Expo Tour 2001 si svolge Hotel Project, vero e proprio salone nel salone, che nel '99 ha ospitato oltre 380 aziende produttrici di **arredamenti**, tecnologie, forniture e servizi per la ricettività.

Innovazione e sperimentazione, riflessioni sulle problematiche operative e gestionali, documentazione, sulle nuove tipologie e i nuovi materiali che concorrono a dare qualità, immagine e funzionalità, una rassegna del contract esemplificato in concrete realizzazioni: sono solo alcuni dei contenuti di questa fiera ideata e organizzata per gli alberghi e le comunità del futuro. Per incontrare l'ospitalità in tutte le sue forme, siate ospiti di Expo Tour.

EXPO tour
SALONE INTERNAZIONALE DELL'OSPITALITA' PROFESSIONALE
hotel PROJECT

Expo Tour 2001 - Fiera Milano 9 - 13 Novembre

EXHIBITIONS MANIFESTAZIONI EXPO cts

Per informazioni e prenotazioni:
EXPOcts S.p.A. - Via Generale G. Govone, 56 - 20155 Milano
Tel. +39 02 34984.1 Fax +39 02 33600493
tour@expocts.it - www.expocts.it/tour

FIERA MILANO

CITTERIO

NP3

Design:
Franco Mirenzi, Vittorio Parigi
U.T. Citterio

CISQ IQNet ICILA ISO 9002

Citterio S.p.A
23844 Sirone (Lecco) Italia
Telefax ++39-031-853529
Via Provinciale, 16/18

e-mail: vendite@citteriofx.it
Telefono ++39-031-853545
internet: http://www.citteriofx.it

www.buy@fiat.com

SI GUIDA SENZA CASCO.

NUOVA SEICENTO. CITY-PASS. Nostalgia della libertà? Di quando andavate su due ruote senza casco, senza problemi, senza ingorghi? Allora, riprendetevi la libertà. Prendetevi la Nuova Seicento. Potete inforcarla anche quando piove. E sul sellino ci andate in cinque. Fate un salto alla vostra concessionaria o succursale Fiat. E non portate il casco.

LA PASSIONE CI GUIDA. FIAT

antares

program
2000/01

projectors
downlighters
outdoor lighting
decorative program

Farette is a line of small-scale projectors providing a high light output. They are ideal for outdoor use in gardens, for architectural use and for shop windows.
Due to their specifications, their attractive design and full waterproofing, they are extraordinarily multifaceted, and suitable for use in public works or residential areas both indoors and out.

FARETTO / MINIFARETTO
Designed by Peter Lowden

For further information on our program 2000/01, please contact us.
Antares Iluminación, S.A. E-mail: antares@antares-group.com Phone: +34-96 3976031 Fax: +34-96 3976082

FontanaArte. La Luce.

15/21. 1. 2001 MöbelMesse Köln
bei PESCH Kaiser-Wilhelm-Ring 22 - Köln

20094 Corsico / Milano
Alzaia Trieste 49
Ph +39 02 45121
Fx +39 02 4512660
www.fontanaarte.it
info@fontanaarte.it

Gles. Design Riccardo Giovanetti, 2000

Gruppo FontanaArte. Dal 1930, nel nome del design.

Ph. Santi Caleca

Biosphere
di Massimo Iosa Ghini

BONALDO
casa

Bonaldo S.p.A.
Tel. 049.9299011 - Fax 049.9299000
www.bonaldo.it - bonaldo@bonaldo.it

N° verde 800-851083

CeramicaBardelli

PRESENTA

ACCADEMIA

Un vivace programma di design
per nuove scenografie d'espressione country.
Un cast d'eccezione per progetti di successo.

DESIGNERS PROTAGONISTI:
Antonio Annicchiarico, Daniele Bedini, David Palterer,
Davide Pizzigoni, Julia Binfield,
Marta Sansoni, Luca Scacchetti, Paola Lenti.

Immagini:
Studio Uno

Art direction e sceonografie:
Antonella Frezza

R & S:
Tommaso Gagliardi

Ufficio Stampa:
Sabrina Giacchetti

Richiesta catalogo:

ACCADEMIA di CeramicaBardelli Spa
20010 VITTUONE (Milano) - Via Pascoli, 4/6
Tel. (+39) 02 9025187 - Fax (+39) 02 902518403
www.accademiafirenze.com - accademia@accademiafirenze.com
www.bardelli.it - bardelli@bardelli.it

Chi fa apparire le proprie clienti malaticce, si ritrova ben presto con le casse al verde.
La decisione d'acquisto viene presa davanti alla vetrina o nello showroom? Nella luce sbagliata della cabina, viene comunque stravolta.
Per carità!
La tinta sull'azzurro freddo è elegante, il giallo caldo è dolce: entrambi sono necessari affinché il desiderio si trasformi in acquisto.
Una luce è per la merce, l'altra per le persone. Se non armonizzano, gli affari vanno in fumo.
La scenografia di vendita – dalla seduzione all'atto decisionale – va illuminata con sensibilità e persuasione.
Illuminando 1,5 milioni di metri quadri di superfici di vendita, abbiamo focalizzato ciò che la luce è in grado di generare: un mondo di sensazioni.
Mattino o sera, inverno o estate, lei o lui. L'illuminazione di un negozio va pensata in modo decisamente dinamico.
ZUMTOBEL STAFF
LA LUCE
Al sito www.zumtobelstaff.com/shop vi spieghiamo come. Perché siate persone che progettate, costruite, pianificate, arredate o, più semplicemente, volete vedere la luce giusta.

Cucina.

L'esperienza di una lunga ricerca, la conoscenza della materia, la modernità delle tecnologie più sofisticate: ecco come nasce l'Okite. Una nuova pietra capace di realizzare qualsiasi progetto, la base ideale su cui arredare la vostra casa.
L'okite è una pietra importante, in grado di valorizzare qualsiasi ambiente, offrendo la più ampia scelta di colori. L'okite è una pietra forte, resistente a qualsiasi prova e all'usura del tempo.
L'okite è una pietra intelligente, adattabile alle necessità di piccoli interni e grandi spazi con lastre di grandi dimensioni.
Scoprite la superiorità di questa nuova materia. Copritela il meno possibile.

OKITE®
La materia, prima.

SEIEFFE INDUSTRIE • 82013 BONEA (BN) • Tel. 0824 847911 r.a. • Fax 0824 847999
E-mail: seieffe@tin.it • UNI EN 9002

Per informazioni chiama il
800-707011

Castagno - spazzolato, tinto chiaro ed oliato

ArteFlò: il tavolato 'vivo'

ArteFlò è il nuovo tavolato 'antico' di Florian, ideale anche per gli ambienti moderni. Un ampio campionario di essenze, tonalità e trattamenti, disponibile in molti formati (fino a 2,5 metri di lunghezza). Lavorato a mano per ricreare l'effetto del tempo, un pavimento estremamente vivo nella colorazione e nella gradevole ruvidità delle fibre. ArteFlò, solo da Florian.

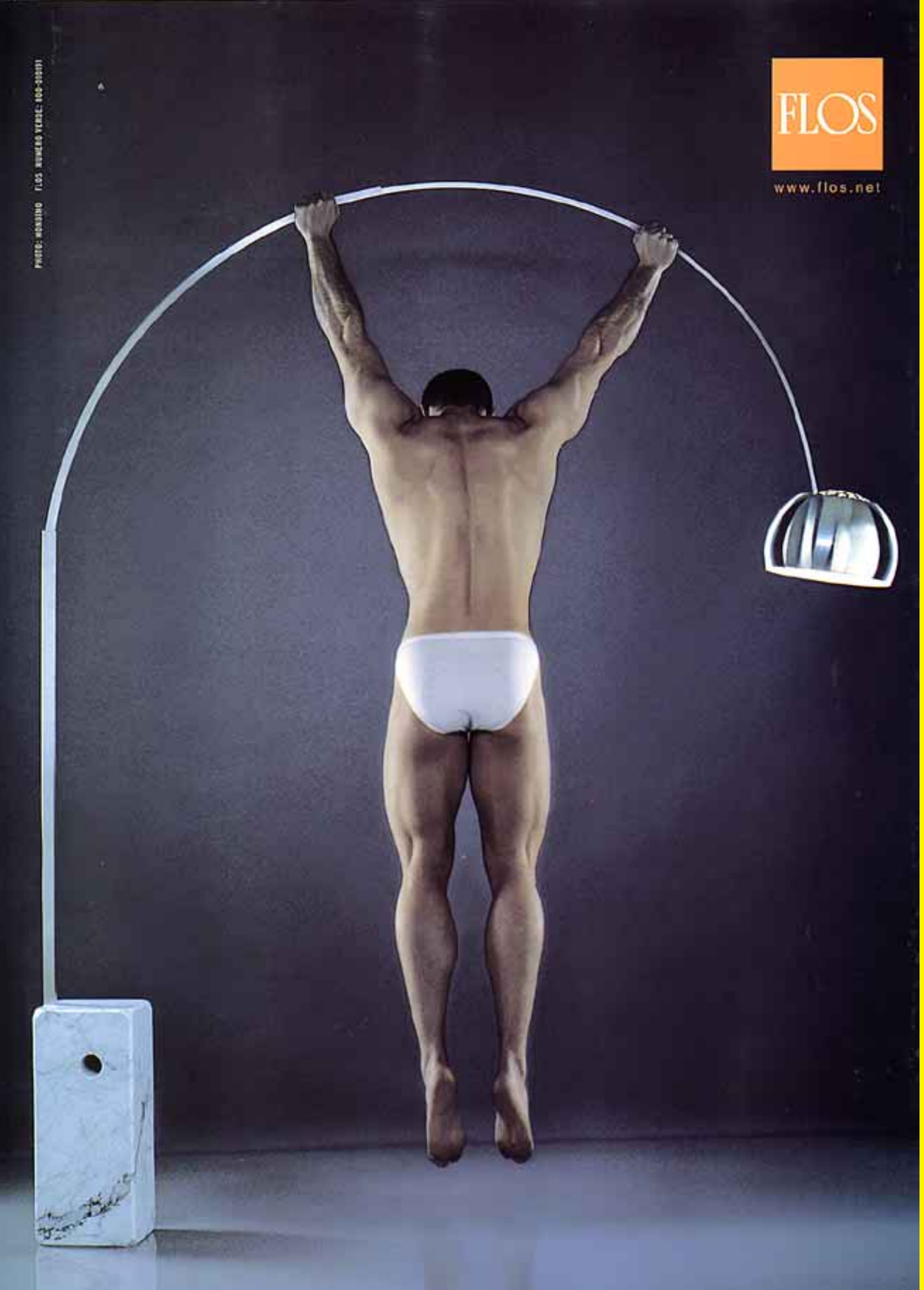
le essenze Florian
Il più ampio campionario di essenze e scelte

i disegni
le decorazioni artistiche di alto artigianato

il prefinito Effe
il parchetto facile e veloce da posare

Florian Parchetti SpA Pavimenti in legno in essenze Europee ed Esotiche
Riese Pio X (Treviso) Tel. (0423) 7572 r.a. - 45614 Fax (0423) 456144
E-mail: florian@florian.it Internet: www.florian.it

FLORIAN
Parchetti SpA



domus

Domus 833 Gennaio/January 2001

Copertina/Cover		Il nuovo negozio di Mandarina Duck a Parigi, progettato da Droog Design e NL Architects (vedi a pagina 52). Fotografia di Christoph Kircherer Mandarina Duck's new store in Paris, designed by Droog Design and NL Architects (see page 52). Photography by Christoph Kircherer
Review		
2		Libri/Books
14		Mostre/Exhibitions
22		Calendario/Diary
Monitor		
26		Foster ricostruisce il British Museum. Rieditato il televisore classico Brionvega. Foster rebuilds the British Museum. The classic Brionvega tv is reissued
Servizi/Features		
32	Junk Space	La scioccante scoperta di Rem Koolhaas nel centro commerciale Rem Koolhaas's shocking discovery in the shopping mall
40	È arrivata l'Ammiraglia	Il nuovo spazio Armani a Milano trasforma un intero isolato e i riti dello shopping, secondo Stefano Casciani
	The flagship has landed	Giorgio Armani's new store in Milan transforms an entire block as well as ourway of shopping according to Stefano Casciani
48	Il negozio invisibile	Lo show-room della Bulthaup di John Pawson
	The invisible store	John Pawson's show-room for Bulthaup
52	Droog per Duck	Lavorando con NL Architects, Droog Design sovverte le convenzioni della progettazione di un negozio di vendita al dettaglio
	Droog for Duck	Working with NL Architects, Droog Design subvert the conventions of retail design
64	Le Corbusier a Chandigarh	Charles Jencks riconsidera la città
	Le Corbusier at Chandigarh	Charles Jencks reassesses the city
76	Una leggenda americana	Williams e Tsien tornano alla loro vecchia scuola progettando una piscina per Cranbrook. Fotografia di Michael Moran
	American Legend	Williams and Tsien go back to their old school to build a pool for Cranbrook Photography by Michael Moran
86	Objets trouvés	Jeremy Edwards esplora il mondo del design anonimo
	Found Objects	Jeremy Edwards explores the world of anonymous design
90	Thomas Heatherwick	Lucy Bullivant analizza l'opera di un talento emergente Lucy Bullivant on the work of an emerging talent
100	Il discepolo di Ulm	Robin Kinross a proposito dell'opera di Anthony Froshaug
	Ulm's Disciple	Robin Kinross on Anthony Froshaug
Rassegna		
108	Accessori per interni	Maria Cristina Tommasini sceglie i nuovi prodotti di base
	Interior accessories	Maria Cristina Tommasini selects the essential new products
Post Script		
121		L'impresa di Jørn Utzon. Ricordo di Zanotta. Il culto del cagnolino-robot The achievement of Jørn Utzon. Zanotta remembered. The cult of the robot pet

Direttore/Editor	Deyan Sudjic
Consulente alla direzione/Associate editor	Stefano Casciani
Creative director	Simon Esterson
Art director	Giuseppe Basile
Staff editoriale/Editorial staff	Maria Cristina Tommasini (caporedattore) Laura Bossi Rita Capezzuto Francesca Picchi
Libri/Books	Gianmario Andreani
Inviato speciale/Special correspondent	Pierre Restany
Staff grafico/Graphics	Antonio Talarico Lodovico Terenzi
Segreteria/Administration	Valeria Bonafé Marina Conti Miranda Giardino di Lollo (responsabile) Alexandra Shakespear (assistente a/assistant to Deyan Sudjic)
Archivio/Archivist	Anna Teresa Dell'Orto
Redazione	Via Achille Grandi 5/7 20089 Rozzano (Milano) Tel. +39 02 82472265 Fax +39 02 82472386 E-mail:domus@edidomus.it

Titolare del trattamento dei dati personali raccolti nelle banche dati di uso redazionale è Editoriale Domus S.p.A.
Gli interessati potranno esercitare i diritti previsti dall'art. 13 della Legge 675/96 telefonando al numero +39 02 8247245 9

Sito/Site	www.domusweb.it
Editoriale Domus S.p.A.	Via Achille Grandi 5/7 20089 Rozzano (Milano) Tel. +39 02 824721 Fax +39 02 57501189 E-mail: editorialedomus@edidomus.it
Editore/Publisher	Maria Giovanna Mazzocchi Bordone
Relazioni esterne/Public relations	Stefano Bordone
Direzione commerciale/Marketing director	Paolo Ratti
Pubblicità	Tel. +39 02 82472472 Fax +39 02 82472385 E-mail: pubblicita@edidomus.it
Direzione generale pubblicità **Advertising director**	Gabriele Viganò
Direzione vendite/Sales director	Giuseppe Gismondi
Promozione/Promotion	Sabrina Dordoni
Estratti/Reprints Per ogni articolo è possibile richiedere la stampa di un quantitativo minimo di 1000 estratti a: Minimum 1000 copies of each article may be ordered from	Editoriale Domus S.p.A. Via Achille Grandi 5/7 20089 Rozzano (Milano) Tel. +39 02 82472472 Fax +39 02 82472385 E-mail:dordoni@edidomus.it

Agenti regionali per la pubblicità nazionale
Piemonte/Valle d'Aosta: Luciana Polcari, via Monte di Pietà, 15 - 10122 Torino, tel. (011) 5619265 -
InMedia, C.so Galileo Ferraris, 138 - 10129 Torino - tel. (011) 5682390 fax (011) 5683076
Piemonte (province di Novara, Alessandria, Vercelli, Biella, Verbania): Enrico Vecchi, tel. (0328) 2324271
Veneto, Friuli V.G. e Trentino Alto Adige: Agenzie: Mediasell Carlo Ferracina,
Contrà Do Rode 38 - 36100 Vicenza, tel. (0444) 320005 fax (0444) 321713
Clienti: Tiziana Maranzana, C.so Milano 43 - 35139 Padova, tel. (049) 660308, fax. (049) 656050
Emilia Romagna: Massimo Verri, via Matteucci 20/2 - 40137 Bologna, tel. (051) 345369-347461
Toscana: Promomedia, via Buonvicini 21 - 50132 Firenze, tel. (055) 573968-580455
Lazio, Campania: Interspazi, viale Trastevere 228 - 00153 Roma, tel. (06) 5806368
Umbria: Zupicich & Associati, via Offici 4 - 06123 Perugia, tel. (075) 5738714 fax (075) 5725268
Marche: Simona Santi, v.le Italia 7, 61034 Fossombrone, tel. (0721) 716741 fax (0721) 715950
Sicilia: MPM, via Notarbartolo 4, 90141 Palermo, tel. (091) 6252045 fax (091) 6254987
Liguria: Silvana Bianchi, via A. Manunzio 16/18 A - 16143 Genova, tel. e fax (010) 512986
Sardegna: Gianpiero Apeddu, viale Marconi 81, 09131 Cagliari, tel. (070) 43491

Servizio abbonamenti/Subscriptions
numero verde 800-001199 da lunedì a venerdì dalle 9,00 alle 21,00, sabato dalle 9,00 alle 17.30
Fax +39 02 82472383 E-mail: uf.abbonamenti@edidomus. it

Ufficio vendite Italia:
tel. 039/838288 – fax 039/838286 e-mail: uf.vendite@edidomus.it Un numero Lire 15.000, € 7,74.
Fascicoli arretrati: Lire 22.000, € 11,36. Modalità di pagamento: contrassegno (contributo spese di spedizione Lire 3.000), carta di credito: (American Express, CartaSì, Diners, Visa), versamento sul c/c postale n. 668202 intestato a Editoriale Domus SpA, Via A. Grandi 5/7 – 20089 Rozzano (MI), indicando sulla causale i numeri di "DOMUS" desiderati.
Si prega di accertarsi sempre della effettiva disponibilità delle copie.

Foreign Sales:
Tel. +39-0282472529 – fax +39-0282472590 e-mail: sales@edidomus.it
Back issues: US$ 22, DM 32, € 19.00. Payment method: by credit card American Express, Diners, Mastercard, Visa, bank transfer on our account n. 5016352/01/22 - Banca Commerciale Italiana, Assago branch (Milan), by cheque addressed to Editoriale Domus SpA.
Ai sensi della Legge 675/96 si informa che il servizio abbonamenti e vendite copie arretrate Italia è gestito da Teleprofessional Srl, Via Mentana 17/A, Monza (MI), tel. 039/2321071, responsabile del trattamento dei dati personali.
A tale soggetto gli interessati potranno rivolgersi per esercitare i diritti previsti dall'articolo 13 della Legge 675/96.
I dati saranno oggetto di trattamento prevalentemente informatico ai soli fini della corretta gestione dell'ordine e di tutti gli obblighi che ne conseguono.

Domus Academy	Via Savona 97 20144 Milano Tel. +39 02 47719155 Fax +39 02 4222525 E-mail info@domac.it
© Copyright Editoriale Domus S.p.A. Milano	Associato all'U.S.P.I. (Unione stampa Periodica Italiana)

Direttore responsabile Maria Giovanna Mazzocchi Bordone/Registrazione del Tribunale di Milano n.125 del 14/8/1948. È vietata la riproduzione totale o parziale del contenuto della rivista senza l'autorizzazione dell'editore.

Distribuzione Italia/Distribution Italy	A&G Marco, via Fortezza 27, 20126 Milano
Distribuzione internazionale **Sole agent for distribution**	AIE - Agenzia Italiana di Esportazione S.p.A. Via Manzoni 12, 20089 Rozzano (MI) Tel. (02) 5753911 Fax (02) 57512606
Stampa/Printers	BSZ, Mazzo di Rho (MI)

In questo numero la pubblicità non supera il 45%
Il materiale inviato in redazione, salvo accordi specifici, non verrà restituito

Domus, rivista fondata nel 1928 da Gio Ponti/review founded in 1928 by Gio Ponti

Costruzione della Torre di Babele. Miniatura trecentesca
Erecting the Tower of Babel. Fourteenth century miniature
4

I funghi rovesciati di Höller alla Fondazione Prada
Höller's funghi are upside down at the Fondazione Prada
16

review

libri/2
books
mostre/14
exhibitions
calendario/22
calendar

Arte e architettura in Villanueva

Paulina Villanueva e Maciá Pintó
Carlos Raúl Villanueva
Logos, Modena,- Tanais ediciones Sevilla 2000 (pp. 180, s.i.p.)

Nell'ultima Mostra Internazionale di Architettura, recentemente conclusasi alla Biennale di Venezia, il bellissimo quanto fatiscente padiglione del Venezuela, realizzato da Carlo Scarpa tra il 1954 e il 1956, ha reso omaggio a uno dei protagonisti dell'architettura latinoamericana del Ventesimo secolo. Ospitava infatti un'esposizione monografica dedicata a Carlos Raúl Villanueva che, nato e cresciuto in Europa, si trasferisce presto in Venezuela, dove realizza diverse opere, tra le quali, la più conosciuta, il complesso della Città Universitaria di Caracas.
La formazione accademica in Europa, presso la Scuola di Belle Arti di Parigi, costituisce un passo importante per la poetica dell'opera di Villanueva, perché è qui che egli si interessa della scala urbana dell'architettura e della rappresentazione attraverso il disegno. I suoi rapporti con il Vecchio Mondo si ristabiliscono quando, in occasione dell'Esposizione Internazionale delle Arti e delle Tecniche della Vita Moderna, ritorna a Parigi nel 1937. È qui che Villanueva conosce alcuni architetti moderni, come Le Corbusier, Sert, Aalto e i fratelli Perret. Ma è soprattutto il contatto con diversi artisti che porta il maestro venezuelano verso l'attenzione a una simbiosi tra arte e architettura. A Parigi incontra infatti Miró, Picasso e, soprattutto, Calder con cui stringe una amicizia sincera e con il quale collaborerà in seguito.
La relazione tra arte e architettura diventa una caratteristica fondamentale dell'opera di Villanueva. Egli scrive: "L'architettura è una forma di vita e l'architetto è un intellettuale. Deve essere un tecnico, per poter realizzare i suoi sogni di intellettuale. Se questi sogni sono particolarmente ricchi, vivi e poetici, vuol dire che può anche divenire un artista". L'arte quindi intesa come libertà di concezione spaziale, come ricerca dell'ignoto, diventa per Villanueva parte integrante della progettazione architettonica, senza per questo abbandonare il suo valore principale, quello sociale.
Trasferitosi in patria nel 1928 dopo gli studi parigini, Villanueva inizia una lunga collaborazione come responsabile tecnico del Ministero dei Lavori Pubblici venezuelano. In questo periodo, realizza diverse opere, in particolare a Maracay, sede del potere politico in quel momento. Opere molto eterogenee, da ristrutturazioni a piazze, a residenze della classe dirigente, e difficili, a causa della forte instabilità delle scelte politiche. Ma forse proprio questa eterogeneità consente a Villanueva da un lato di sensibilizzarsi verso una commistione tra architettura e spazio pubblico e, dall'altro, di impostare la propria progettazione come ricerca continua sul campo, dove ogni disegno non è mai definitivo. Così, l'opera architettonica, che rappresenta il procedimento progettuale nella costruzione, non è mai finita, tanto che lo stesso Villanueva è solito continuare a schizzare soluzioni progettuali di opere già realizzate.
Il carattere fortemente sociale e l'incompiutezza dell'architettura di Villanueva diventano così parte integrante delle sue realizzazioni, che appaiono, costruite, in continua trasformazione, sembrano appartenere al tempo, continuamente riprogettate da chi le percorre, nei molteplici e possibili punti di vista, e da chi le vive quotidianamente. Il complesso della Città Universitaria di Caracas è sicuramente il progetto più significativo da questo punto di vista. La complessità e dimensione dell'intervento, costruito su circa duecento ettari tra il 1944 e il 1970, rappresenta la capacità di Villanueva di progettare la commistione tra architettura e spazio urbano, il cui confine non è mai netto, ma filtrato da spazialità (piazze coperte, pergolati, luoghi semi aperti) che, di volta in volta, coinvolgono l'esterno verso l'interno e viceversa.
L'architettura è per Villanueva l'arte di modulare lo spazio e forse è questo, prima ancora che il linguaggio architettonico, il vero insegnamento assorbito dal Moderno. Uno spazio che ha fortemente un significato sociale, pensato come luogo abitato dall'uomo e da questo trasformato nel tempo. Il carattere quasi espressionista delle diverse realizzazioni della Città Universitaria declina così aspetti moderni (la tecnica, l'astrazione, il ritmo, la commistione tra strada ed edificio) a soluzioni formali locali (la luce, lo spazio, il carattere del dettaglio), trovando un punto d'incontro con l'opera scarpiana che l'ha ospitato. "L'Architettura", scrive nel 1967 "è Atto sociale, per antonomasia, Arte utilitaria, proiezione della vita stessa, legata a problemi economici e sociali e non unicamente a norme estetiche. Per essa, la forma non è solo l'aspetto più importante; la sua principale missione è risolvere le questioni umane. Il suo mezzo di espressione e fondamento: lo spazio interno, lo spazio utile, fluido, usato e goduto dagli uomini: è una struttura che circonda la vita. L'Arte dello Spazio, dentro e fuori, Arte Astratta e non rappresentativa, ma con una funzione e una logica cartesiana". La incredibile sperimentazione plastica del cemento armato, caratteristica ricorrente del Moderno latinoamericano, raggiunge i suoi massimi esempi nelle gradinate dello Stadio Olimpico (1949-1950) e nel complesso delle piscine (1958-1959), entrambi alla Città Universitaria. Il gesto unitario dello Stadio Olimpico si traduce in una emozionante sezione continua che risolve insieme la gradinata e la copertura, definendo così una spazialità raccolta che sembra fluttuare verso il campo di gioco. Lo sviluppo di questa idea nel progetto delle piscine produce una separazione tra la gradinata cartesiana e la copertura, una lama sottile in calcestruzzo libera di modellarsi tridimensionalmente alla ricerca di un rapporto più espressivo con i fruitori. Tra le due strutture Villanueva introduce il tema del brise-soleil in cemento che produce una vibrazione di luce cangiante a seconda delle ore del giorno e che costituirà una caratteristica unitaria della ricerca formale dell'opera di Villanueva, spazio filtro tra interno ed esterno. La sottile trama delle pareti traforate in blocchi di calcestruzzo è anche il tema della bellissima Scuola di Ingegneria Petrolchimica a Maracaibo (1956-1957), tema che si alterna, negli astratti prospetti allungati, a una parete ritmata da frangisole in metallo smaltato di colore diverso che filtra la luce diretta. Un ulteriore esempio di astrazione moderna della volumetria architettonica che si compenetra con l'uso di temi declinati dall'architettura tradizionale. La stessa astrazione raggiunge un carattere minimal verso la fine della carriera di Villanueva, quando realizza il Padiglione del Venezuela per l'Expo 67 di Montreal, in cui tre cubi uguali poggiano su una piattaforma di cemento formata da piani inclinati.
Il libro monografico dedicato all'opera di Carlos Raúl Villanueva è il primo volume di una collana sui Maestri Latinoamericani dell'architettura, pubblicati simultaneamente in italiano (Logos, Modena), inglese (Princeton Architectural Press, New York), spagnolo (Tanais Ediciones, Siviglia, Madrid) e tedesco (Birkhäuser, Basilea, Berlino). Un progetto che mira alla rivalutazione e diffusione dell'opera di alcuni maestri della cultura architettonica latinoamericana, accomunati dalla capacità di trasporre i principi del Moderno al carattere spaziale, sociale, nonché stilistico della propria cultura, costituendo quindi un passo ulteriore verso la definizione di un valore di volta in volta diverso della portata rivoluzionaria del Moderno. Contro le generiche e superficiali accuse di decontestualismo.
Gaia Redaelli, architetto

Vista interna del nucleo delle scale della Facoltà di lettere
The interior of the main stairs in the Faculty of Arts

Il Centro amministrativo e culturale dell'Università di Caracas
Villanueva's administration block at Caracas University

The art and architecture of Villanueva At the last International Architecture Exhibition, recently terminated at the Venice Biennale, the beautiful, decrepit Venezuelan Pavilion hosted one of the lead players in twentieth-century Latin-American architecture. Built by Carlo Scarpa between 1954 and 1956, the hall accommodated a monographic show on Carlos Raúl Villanueva. Born and raised in Europe, while still young he moved to Venezuela, were he erected several works, the best known being the University of Caracas.
His European training, at the Paris Ecole des Beaux-Arts was a major factor in the architect's aesthetic, for there he took an interest in the urban scale of architecture and its rendering. His ties to the Old World were reestablished when he returned to Paris in 1937, for the International Exposition of the Arts and Techniques of Modern Life. At that time Villanueva met some modern architects, like Le Corbusier, Sert, Aalto and the Perret brothers. But, primarily, it was the contacts with various artists that led the Venezuelan master to focus on a symbiosis of art and architecture. In fact, in Paris he met Miró, Picasso and, above all, Calder; he and the American became great friends and later worked together.
The relationship between art and architecture became a cornerstone of Villanueva's production. He wrote: "Architecture is a form of life and the architect is an intellectual. He has to be a technician in order to make his intellectual dreams come true. If these dreams are particularly rich, alive and poetic, it means he can become an artist, too". Thus art in the sense of the freedom of spatial conception and the search for the unknown became an integral part of Villanueva's architecture; but its chief value – the social one – was not left by the wayside.
Having gone back to his homeland in 1928 after completing his Paris education, Villanueva began a lengthy career as the chief engineer of the Venezuela Ministry of Public Works. During this period he built diverse works, especially in Maracay, the political capital of the time. They were quite heterogeneous, ranging from refurbishments, to plazas and to homes for the élite. But perhaps this very mixture sensitized Villanueva towards a blending of architecture and public spaces. And it encouraged him to see his work as a process of continual exploration rather that finite. So the building, representing the design process of construction, is never finished. As a matter of fact, Villanueva usually continued to make study sketches of completed works.
The strong social traits and the incompleteness of Villanueva's architecture became, therefore, characteristics of his creations. Once they were erected, they appeared to be constantly transformed; they seem to belong to time, continuously redesigned by those who go through them, from a host of possible viewpoints, and by those who live there every day. The University of Caracas surely is the most significant scheme from that standpoint. The size and intricacy of the work, occupying around 200 hectares built between 1944 and 1970, represents Villanueva's ability to combine architecture and urban space. Its border never is sharp; instead, it is interspersed with spatial features (covered squares, pergolas and semi-open places) which convey the outside towards the inside, and vice versa. To Villanueva, architecture was the art of modulating space; this may be the real lesson to be learned from Modern architecture, rather than any specific architectural language. This vision of space has a strong social bent, conceived as a place where humankind lives and transforms over time. The nearly Expressionist nature of several structures in the University thus link modern aspects (technique, abstraction, rhythm and the melding of street and building) to local formal solutions (light, space and the detailing). This was similar to the Scarpa pavilion.
Villanueva wrote in 1967: "Architecture is a social act par excellence, utilitarian Art, the projection of life itself, connected to economic and social problems, not just aesthetic rules. Form is not only the most important facet; its principal mission is solving human questions. Architecture's means of expression and foundation is the space inside, the useful, fluid space, utilized and enjoyed by men. It is a structure surrounding life. It is the Art of Space, inside and out, Abstract, not representational Art, but with a function and Cartesian logic". The incredible plastic experimentation of reinforced concrete, a recurrent attribute of Modern Latin-American architecture, reached its peak in the grandstand of the Olympic Stadium (1949-1950) and the swimming pool complex (1958-1959), both located at the University. The unified nature of the Olympic Stadium is translated into an exciting continuous section providing both the grandstand and the roof. This defines a spatial composition which seems to flow towards the pitch. The development of this idea in the swimming pool design produced a separation between the Cartesian stands and the roof, a slender reinforced concrete slab free to shape itself three-dimensionally, searching for a more expressive relationship to the observers. Between the two facilities Villanueva introduced concrete brise-soleil, engendering changing light depending on the time of day. It was to constitute a unified characteristic of Villanueva's works, a space mediating between exterior and interior. The thin pierced walls in concrete blocks appeared also in the beautiful Petrochemical School of Engineering in Maracaibo (1956-1957); in the abstract, extended elevations they alternate with a wall boasting metal brise-soleil enameled in a different color to filter direct sunlight. This is another example of the modern abstraction of the

building's volume interpenetrated by the use of features borrowed from traditional architecture. The same abstraction attained a minimalist character towards the end of Villanueva's career, when he built the Venezuela Pavilion at the Montreal Expo 67; three identical blocks rest on a concrete platform of inclined planes.
This monograph on the works of Carlos Raúl Villanueva is the first in a series on leading Latin-American architects, printed simultaneously in Italian (Logos, Modena), English (Princeton Architectural Press, New York), Spanish (Tanais Ediciones, Seville, Madrid) and German (Birkhäuser, Basle, Berlin). The plan is to reappraise and disseminate the works of some major Latin-American architects who share the capacity to transpose the principles of Modern architecture into the spatial, social and stylistic qualities of their own culture. Therefore, they represent another step in the direction of defining the varying values of Modern architecture's revolutionary impact. This is part of the battle against the generic, superficial accusations of not respecting the context.
Gaia Redaelli, Architect

L'architettura e il labirinto

Luigina De Santis
Le trame dell'architettura
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici-Edizioni La Città del Sole, Napoli 2000 (pp. 297, Lit 38.000)

Se il nostro tempo si caratterizza per l'incertezza prodotta dalla crisi dei fondamenti e di ogni puntello metafisico e l'aprirsi di una molteplicità di percorsi instabili, sempre sull'orlo del nichilismo, il labirinto può esserne l'adeguata rappresentazione: un luogo intricato, che si struttura man mano che lo si percorre e genera dubbi e angosce a ogni biforcazione; una dimensione determinata da un punto di vista particolare che esprime una e una sola possibilità sul tutto, non suscettibile di essere esaurito con uno sguardo neutro e assoluto. È in tale prospettiva topologica che si colloca il libro di Luigina De Santis, docente presso la Facoltà di Architettura dell'Università "Federico II" di Napoli. In quest'ottica ciò che conta, più che la meta, è il cammino, più che il raggiungimento di un traguardo finale che non c'è e non ci può essere, è l'esperienza delle faticose e fascinose peregrinazioni del viaggio. La De Santis intraprende un percorso ermeneutico complesso, stratificato in molti sotto-itinerari, alla ricerca del "senso del costruire". Si procede fra testi e luoghi dell'architettura, trattati e opere, "lungo le strategie significative del

Piazza e percorsi coperti della Città Universitaria di Caracas
Villanueva's friendship with such artists as Alexander Calder make a profound impact on his work

fare architettura", spingendosi fino alle origini, che sconfinano nel mito. Le sorgenti mitiche dell'architettura ci riconducono all'immagine del labirinto, all'*exemplum* cretese ideato da Dedalo, l'architetto originario, il costruttore per eccellenza, come suggerisce l'analogia etimologica con il verbo *daidallo*, che significa "costruisco bene", "creo artisticamente". Molteplici sono le competenze del proto-architetto: egli è anche scultore, carpentiere, tecnico e inventore. D'altra parte, molti sono i significati sottesi alla stessa parola architettura, composta da *arkhé* – l'origine, il principio – e *tectura* – il fare – che rinvia a *tectum* e, procedendo a ritroso, a *tékhne* – conoscenza, tecnica, arte – per giungere, lungo una rotta inversa, per analogie e assonanze, a *texere, texture, testo* – la trama e l'ordito che formano le due dimensioni-direzioni fondamentali dello spazio, l'universo sintattico e simbolico del discorso, i segni e le metafore del linguaggio. Il mito e la parola sono dunque *ab origine* sinteticamente permeati delle aporie di una disciplina che si rivela intrinsecamente dualistica, tesa tra il riferimento a norme e principi e la prefigurazione del fine del suo operare, tra sapere tecnico-pratico ed esigenze espressive, modi del costruire ed edificazione etico-estetica, tradizione e invenzione. La conformazione del labirinto rinvia anche alla polarità interno-esterno che rende possibile la definizione di luogo e rappresenta la dimensione dell'abitare. Il luogo, invaso protettivo di un corpo che ne è misura e modello, si costruisce nella dialettica con lo spazio in cui è inscritto. In tale dialettica si offre l'abitare, che designa la "forma di essere al mondo del corpo". L'architettura, come "messa-in-forma dell'abitare", ha quindi nel corpo un cardine essenziale. Nella tradizione trattatistica da Vitruvio a Le Corbusier – evidenzia la De Santis – il corpo costituisce insieme alla capanna, intesa come costruzione primigenia, la coppia dei punti di riferimento per la fondazione dell'architettura. Quest'ultima, a riaffermare il suo carattere composito e duale, cerca dunque fuori di sé, in due modelli esterni, la propria legittimazione teorica e le regole del suo operare. Di qui il dilemma della *mimesis*, tra imitazione e attività produttiva, copia e *poiesis*. Nel risalire ai principi dell'architettura, i trattati ne ripercorrono a ritroso la storia fino al suo cominciamento. Il momento di inizio assume il valore di atto fondativo; la ricostruzione storica diventa tutt'uno con la fondazione teorica nella dimensione mitica dell'origine. Qui, la capanna primitiva, sintesi di natura e cultura, trascende le proprie specificità per porsi come modello archetipico, fonte sorgiva di ogni costruzione e luogo autorevole dei principi primi e delle regole dell'edificare. Il valore compendiario della capanna primitiva ha la sua suprema esplicazione nel Rinascimento, in particolare nella *concinnitas* albertiana, misura dell'architettura in senso tecnico, teorico, estetico e categoria orientativa del progetto. Con la Controriforma, il tempio prende il posto della capanna nella valenza di archetipo che fonda le proprie leggi direttamente sulla rivelazione divina. A poco a poco si indebolisce il legame mimetico con la natura; si fa più marcato l'interesse per le tecniche costruttive in connessione con l'analisi tipologica e si afferma l'arbitrio dell'invenzione.
L'Illuminismo rivisita quindi i miti di origine in estremi tentativi di rifondazione che da un lato mirano a disciplinare l'invenzione con le regole estetiche e sociali del gusto, dall'altro fanno appello alla radice utilitaristica del costruire per approfondire le istanze logiche e funzionali dell'architettura. La capanna primitiva, nel racconto di un'origine virtuale, diventa modello astratto. La mimesi viene ripensata in senso ideale nel rimando tra il fare dell'uomo e i processi di una natura sempre più razionalizzata. Poi, il vincolo mimetico con la natura si spezza e la forma si distacca dai modelli statici di volta in volta proposti dalla tradizione per esprimere la libera soggettività dell'artista. L'architettura, nel suo stesso corpo tettonico, si pone come realtà autonoma, si fa segno, "metafora della costruzione" e accoglie come dono la gratuità ineliminabile dell'ornamento. La capanna primitiva perde il suo valore di archetipo fondante, scivola sullo sfondo e trasmuta in immagine segreta che si offre al gioco infinito dell'interpretazione. È la condizione attuale, affascinante e rischiosa, che esige un forte senso di responsabilità per reggere alla vertigine della libera e incontrollata creazione soggettiva.
Caterina Maiocchi, estetologa

Architecture and the maze The present may be characterized by the uncertainty generated by the crisis of the foundations and of every metaphysical prop, plus the possibility of a multitude of unstable trails, all on the brink of Nihilism. Hence, the maze can suitably represent it: an intricate place which gradually takes shape as you travel through it, producing doubt and anguish at every fork in the road. This dimension is determined by a singular viewpoint expressing one, and only one, possibility out of many which cannot be exhaustively viewed neutrally and absolutely. This is the topological perspective taken by Luigina De Santis' book; she teaches at the School of Architecture of the "Federico II" University of Naples. From this standpoint, the route counts more that the goal, more than attaining an end which does not and cannot exist. What matters is the experience of the fascinating and fatiguing wanderings during the journey. De Santis has embarked on a complex hermeneutical path, broken down into many secondary itineraries, questing for the "sense of building". You are led among architectural texts and places, treatises and works, "along the significant strategies of architecture"; you are taken all the way back to the origins, bordering on myth.
The mythical wellsprings of architecture bring us back to the image of the labyrinth, the Cretian exemplar conceived by Daedalus; he was the first architect, the builder par excellence. This is suggested by the etymological analogy with the verb *daidallo*, meaning "I build well", "I create artistically". The early architect embraced a host of skills: he was a sculptor, carpenter, technician and inventor, as well. On the other hand, loads of meanings are implied by the word architecture itself: it comprises *arkhé* – the origin or start – and *tectura* – doing, which refers to tectum. Going further back, we arrive at *tékhne* – knowledge, technique and art – coming to, along the opposite tack, by means of analogies and assonance, *texere*, *texture* and *text*. These are the warp and woof forming the two cardinal dimensions and directions of space, the syntactical, symbolic universe of speech, the signs and metaphors of language.
Therefore, myth and word were synthetically from the beginning permeated with the aporias of a discipline which turned out to be intrinsically dualistic, hovering between the reference to norms and principles and the prefigurement of the purpose of its actions. Moreover, it was torn between technical, practical knowledge and expressive exigencies, building methods and ethical, aesthetic construction, and between tradition and invention. The maze configuration also suits the inside-outside polarity that makes it possible to define the site and represent the dimension of living. The place, an enclosure sheltering a body that was its measure and model, was erected dialectically with the space in which it is inscribed. This dialectic offered a way of life, which designed the "form of being in the world of the body". So, architecture as "molding living" had the body as a cornerstone.
In the tradition of treatises from Vitruvius to Le Corbusier, stresses De Santis, the body and the hut – the first building – are the two foundation stones of architecture. Architecture, to reassert its composite, dual nature, seeks its own theoretical legitimation and guidelines in two external models. This leads to the dilemma of mimesis, between imitation and productive activity, copy and poiesis.
By going back to the principles of architecture, the treatises trace back its history to the beginning. The start takes on the value of a founding action; the historic reconstruction becomes identical to the theoretical grounds of the mythical dimension of the origin. The primitive hut, the synthesis of nature and culture, transcends its own specific attributes to act as an archetypical model, the source of every building and authoritative location of the early principles and rules of construction. The summary value of the primeval hut was superbly explained in the Renaissance, in particular in Alberti's *concinnitas,* the technical, theoretical and formal measure of architecture, besides being a guiding category of design.At the time of the Counter-Reformation the temple supplanted the hut as the archetype which based its laws directly on divine revelation. Little by little, the imitation of nature declined; the interest in constructional techniques in relation to typological analysis grew and the will of creativity made headway. The Enlightenment then returned to the original myths in extreme attempts at reestablishment; on the one hand, they aimed to discipline creativity through the aesthetic and social rules of taste, while on the other they appealed to the utilitarian roots of building to delve into the logical and functional needs of architecture. In the account of a virtual beginning, the primitive hut became an abstract model. Mimesis was rethought ideally, with the reference to humanity's activities and the processes of an increasingly rationalized nature. Then the obligation to imitate nature was dropped and the form detached itself from the static models proposed by tradition to express the artist's subjective freedom. Architecture, in its own tectonic body, stood up as an independent realm, it became a sign, the "metaphor of the construction". It accepted the gift of the gratuitous permanence of ornament. The primitive hut lost its value as the initial archetype, faded into the background and was transmuted into a secret image that offers itself to the infinite interpretations. The current condition, fascinating and risky, demands a remarkable sense of responsibility to withstand the giddiness of free, uncontrolled subjective creation.
Caterina Maiocchi, Critic

Nuove possibilità della città

Lars Lerup
After the City
The MIT Press, Cambridge, Massachusetts-London, 2000
(pp. 200, £ 16,50)

Trapiantato nel 1993 a Houston dove da allora dirige la Rice University, Lars Lerup si è visto costretto a confrontarsi con ciò che Manfredo Tafuri aveva definito "la spietata commercializzazione dell'ambiente umano", cioè con la contemporanea metropoli suburbana di cui Houston è perfetto prototipo. Partendo dalla ineluttabile considerazione della fine dell'idea di città così come questa è stata vissuta e interpretata storicamente tanto nelle sensazioni e percezioni quotidiane quanto nell'osservazione critico-filosofica, egli procede all'analisi della nuova realtà urbana della metropoli di fronte alla quale l'architettura e il mestiere dell'architetto devono essere riconsiderati alla luce di quei fattori di immaterialità e virtualità che, ormai presupposto di ogni attività edilizia, vanificano la missione dell'architetto, volta a personalizzare ogni progetto nel tentativo di realizzare un'opera che si distingua per la sua unicità. Compito del docente, egli sostiene, dovrebbe essere ora piuttosto quello di educare al lavoro d'équipe e a un tipo di progettazione 'anonima' che sappia però combinare l'idea con la capacità di realizzarla. Se, tuttavia, è la realtà della nuova metropoli a rendere indispensabile questa nuova figura di progettista, occorre innanzitutto conoscerla, indagandola in profondità secondo maniere non convenzionali, così da coglierne non soltanto gli elementi di negatività, ormai inevitabili ed evidenti, quanto quegli aspetti di disequilibrio e ambiguità che possono generare curiosità e nuovo interesse.
Nella metropoli suburbana Lerup intuisce la presenza di potenzialità che derivano dalla contemporanea presenza, spesso apertamente in contraddizione, di elementi di pragmatismo e di utopia, dell'individuale e del sociale, mai del tutto integrati tra loro e proprio per questo fonte di complessità, di movimento, di energia e alla fine perfino di speranza di una "nuova frontiera" nella teoria e nella pratica dell'architettura. La nuova organizzazione del territorio in cui sono ormai indefiniti i confini tra città, sobborghi e hinterland è quella di una metropoli la cui urbanistica si propone, ovunque nel mondo, con identiche caratteristiche, per le nuove opportunità abitative che vengono offerte così come per quelle che vengono ormai negate e per la sopravvenuta impossibilità di "pensare globalmente e agire localmente", dato che il locale e il globale sono ora tanto spesso coincidenti da risultare inseparabili: nella complessità urbana della società di massa in cui comunque il singolo si trova a dipendere da decisioni indipendenti dalla sua volontà, anche l'architetto ha conquistato una nuova forma di libertà, è ormai libero dalla necessità di un'ideologia, non occorre cioè che il suo operare sia 'giusto' ma solo tecnicamente 'corretto'. Quanto più la metropoli sarà indagata, conosciuta e riconsiderata, tanto più il nuovo ruolo dell'architetto risulterà definito dalla consapevolezza che qualsiasi progetto è ormai troppo complesso per un'unica persona, e non possono più esistere pregiudizi e distinzioni tra chi pensa e chi realizza, tra chi disegna e chi costruisce.
Assumendo la metafora del Pantheon e delle diverse forme di percezione del suo spazio/spazi da parte del visitatore – da quella diretta della sua solidità volumetrica fino a quella, tutta mentale, della soglia tra interno a esterno, tra concavo a convesso, "[…] uno spazio tra il muro e lo spazio" – per connotare i possibili piani di lettura del soggetto da indagare, Lerup dichiara di scegliere quest'ultimo per la sua analisi critica, uno spazio di trasformazione che più che visto

www.servetto.com
www.servetto.it
www.servetto.net
www.servetto.org
produzione accessori per l'allestimento dell'armadio e della cabina armadio
production of accessories for the wardrobe and the walk-in-closet

chiaramente può esser colto quasi per caso, una metodologia di interpretazione che è forse l'unica che permetta il tentativo di individuare un territorio diverso e aggiuntivo per l'architettura, nell'area ancora indefinita che si situa tra quella dell'architettura come rappresentazione e quella dell'architettura come semplice oggetto costruito.
"La metropoli bio-veicolare, elettro-commerciale, socio-elettronica e ottico-oculare non è mai in stato di quiete. In una città creata soprattutto dal movimento, di tempo e di luogo, lo spazio è quello della velocità e della deformazione, uno spazio che, avanzando, costantemente si conquista e contemporaneamente si abbandona dietro di noi". Se questa è la nuova realtà 'urbana', che si percepisce visivamente nel suo complesso solo da una posizione molto elevata come superficie indefinita in cui emergono 'megastrutture' naturali o artificiali le cui geometrie spesso si distinguono solo grazie all'illuminazione notturna, l'architetto deve accettare il fatto che è superata ogni maniera passata di progettarla così come lo è ogni maniera di descriverla e di gestirla: le tradizionali 'forme' urbane infatti – strada, piazza, monumento, viale, perimetro di circonvallazione – perdono di consistenza rispetto alla molteplicità di stimolazioni, alle megaforme, alla distanza, all'accumulo di scorie fisiche e psichiche tipiche di una realtà sociale/territorio in continua trasformazione a causa di motivazioni intangibili di carattere demografico, economico e tecno-ecologico. La nuova metropoli, pur sfuggendo ancora a ogni possibile definizione, se attentamente indagata nei suoi molteplici e mutevoli elementi di indeterminatezza, si propone come un nuovo ambito di ricerca in cui l'architettura possa superare i limiti che le erano stati imposti dalle forme della città tradizionale, e già in essa sembra emergere, come microcosmo e luogo primario in cui si concentrano le necessità della società moderna, la tipologia della casa unifamiliare quale 'laboratorio' di tematiche architettoniche, il rapporto tra soggetti e oggetti, la fine delle ideologie e la possibilità di nuove libertà, il ruolo dell'architetto e l'emergere di una nuova generazione di macchine per la progettazione. Nell'indeterminatezza spaziale dell'odierna metropoli suburbana (Houston per Lerup, che personalizza il racconto con esempi concreti), se tuttavia l'architetto assume la propria sensibilità estetica e la propria cultura storico-sociale quali criteri di giudizio, egli non può che constatare la banalità della nuova edilizia e lo sfruttamento dello spazio a tutto danno della natura, e comunque la mancanza di ciò che rende completo il processo della progettazione

Foto di Erick Julia, dal libro di Werner Blaser e Lars Muller, *Christa de Carouge*, Lars Muller Publishers
Picture of Erick Julia, from the book by Werner Blaser and Lars Muller, *Christa de Carouge*, Lars Muller Publishers

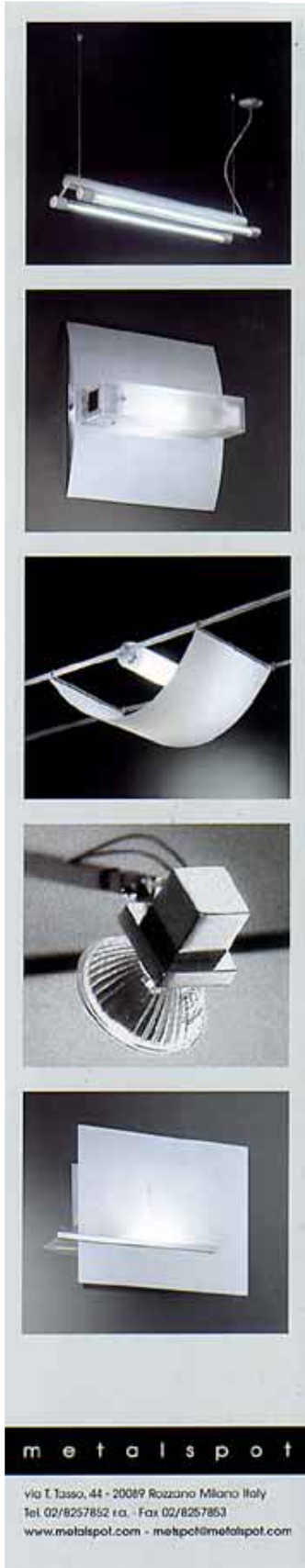
inserendo felicemente l'edificio nel contesto, la considerazione cioè e la sintesi di ogni elemento, da quello climatico, a quello economico, a quello delle diverse esigenze e preferenze degli utenti. Lerup, nonostante queste realistiche considerazioni finali, conclude però con una nota positiva affidando alle generazioni future, gli studenti di ora, depositarie dell'unica vera, inesauribile ricchezza della nuova 'città', il tempo, il compito di sconfiggere le insidie della metropoli, un compito che assolveranno perché hanno ormai compreso come sia indispensabile colmare l'abisso ancora esistente tra tecnologia e natura.
Gianni Pettena, docente di Storia dell'architettura all'Università di Firenze

New urban possibilities Having moved to Houston in 1993, where he then became head of Rice University, Lars Lerup has been forced to deal with what Manfredo Tafuri called "the ruthless commercialization of the human environment"; in other words, contemporary urban sprawl of which Houston represents the perfect prototype. Using as his point of departure the unavoidable consideration that we are witnessing the end of the idea of the city as it has been lived and interpreted historically, both in the daily sensations and perceptions and the philosophical and critical observations, the author carries out an analysis of the new urban metropolis. This is why architecture and the architect's profession have to be rethought in view of those factors of immaterialness and virtuality that by now are the presupposition of all building, thereby aborting the architects' mission. The latter aims to personalize each scheme in the attempt to create a unique work. The writer maintains that every academic's task ought to be educating people to work in teams and a kind of 'anonymous' design which is able, however, to combine the idea and the capacity to implement it. While the reality of the new metropolis makes this novel type of architect ineluctable, one must, first of all, know it by in-depth investigation using unconventional methods. This would allow us to note more than its negative side, by now unavoidable and evident, ascertaining the facets of imbalance and ambiguity that can generate curiosity and fresh interest.
Lerup senses the presence of a certain potential in suburban metropolises that comes from the tensions of contemporary life between pragmatic and utopian, and between the individual and the communal. They never are fully integrated, so they act as wellsprings of complexity, movement, energy and, in the end, even of a hope for a "new frontier" in architectural theory and practice. The novel regional organization in which the boundaries between the city, suburbs and hinterland have now become blurred is one where planning has the same features worldwide. This is true of the new housing offered and of that which is denied. It is impossible to "think globally and act locally". In fact, the local and global today often so coincide that the results are inseparable. In the urban complexity of a mass society in which the individual has to depend on decisions beyond their will, the architect, too, has won a fresh form of freedom: now they are unshackled from the need for an ideology, so their production only has to be technically 'correct', not 'right'. The more the metropolis is probed, known and reexamined, the more the architects' new role will be defined by the recognition that now any scheme is overly complex for a single person, and there no longer can be prejudices and distinctions between those who think and those who execute, between those who design and those who build.
Utilizing the metaphor of the Pantheon and the diverse ways of perceiving its space or spaces by the visitor – from the direct view of its volumetric solidity to the purely mental one of the threshold between inside and outside, concave and convex, "[…] a space between the wall and the space" – to indicate the possible ways of reading the subject under study, Lerup states that he opts for the latter in his critical analysis. That is, a transformation space which can be perceived almost by accident, rather than clearly seen. This may be the sole interpretative method permitting the attempt to identify a different and additional zone for architecture, in the still undefined area situated between architecture as representation and as a simple built object. "The bio-vehicular, electro-commercial, socio-electronic and optical-ocular metropolis never has been in a quiet state. In a city created, primarily, by movement, time and space, space is that of speed and deformation; by constantly advancing, this space wins itself and, at the same time, abandons itself behind us". If this is the new 'urban' reality, which can be perceived visually in its wholeness only from a very high position as an undefined surface from which emerge natural or artificial 'megastructures' whose forms frequently can only be distinguished thanks to night lighting, architects must accept the fact that all the old manners of designing it have been superseded. Likewise, every fashion of describing and managing it has been supplanted. In fact, the traditional urban 'forms' – streets, squares, monuments, thoroughfares and ring roads – are undermined by the host of stimuli, megaforms, distance and the accumulation of the physical and psychological waste typical of a social and regional world in a state of perpetual transformation due to intangible demographic, economic and technological-ecological reasons. The new metropolis, although it still cannot be pinned down, if it is carefully analyzed in its multiple, changeable indeterminate elements, offers a new field of research where architecture can overcome the limitations imposed by the forms of the traditional city. Out of it seems to appear, as a microcosm and central place where the necessities of modern society are focused, the single-family house as the 'lab' for architectural experiments. One can address the relationship between subjects and objects, the end of ideologies and the possibility of new liberty, the role of the architect and the emerging of an innovative generation of design machines.
Today's urban sprawl is characterized by spatial indetermination (Lerup personalizes his account with concrete examples taken from Houston). But if the architects assume their own historical and social culture as the criteria for judgement, they cannot help noting the triteness of the new buildings and the exploitation of space which so damages nature. At any rate, they must observe the lack of that which completes the design process, by inserting the structure nicely in its context, considering – in other words – the synthesis of every factor from the climate, to economics and to the users' various requirements and preferences.
Despite these realistic final considerations, Lerup concludes positively, assigning the future generations, today's students (the sole persons with the only truly inexhaustible wealth of the new 'city': time) the task of defeating the snares of the metropolis. They will be able to perform this task because they have now realized that it is essential to bridge the still existent gap between technology and nature.
Gianni Pettena, professor of History of Architecture at the University of Florence

Il ponte contestato

Osvaldo Pieroni
Tra Scilla e Cariddi. Il ponte sullo Stretto di Messina: ambiente e società sostenibile nel Mezzogiorno
Rubbettino Editore, Soveria M.-Catanzaro, 2000 (pp. 267, Lit 24.000)

Di un collegamento stabile tra Reggio Calabria e Messina si discute da molti secoli e progetti di ponti sono stati proposti fin dall'Unità d'Italia.
In molti casi si tratta di progetti velleitari, in altri di iniziative bizzarre, come quella, citata dall'autore di questo saggio, dell'ingegner Alfredo Cottrau, il quale, incaricato dal Ministro dei Trasporti Stefano Jacini, nel 1866, suggerì un'immensa coltivazione di mitili, per fare in modo che, nel giro di cinquant'anni, essa avrebbe creato una sorta di diga naturale, fatta di cozze e vongole, su cui poi si sarebbe potuto costruire un ponte vero.
L'idea, così curiosa, non venne comunque dimenticata, oppure venne *ex novo*, anche ai redattori di *Topolino*, tanto che, su un numero del 1983, nel fumetto "Zio Paperone e il Ponte di Messina", Archimede Pitagorico fu reso inventore di un ponte simile, costruito su una barriera di coralli, fatta crescere appositamente attraverso lo Stretto; il ponte fu poi rovinato, dai turisti, che prelevando ciascuno un pezzo di corallo, ne fecero crollare le fondamenta.
Questo libro, *Tra Scilla e Cariddi,* innanzitutto è interessante, nonostante l'assunto tematico, prima che tecnico, politico e economico.
Il suo interesse deriva proprio dalla molteplicità delle argomentazioni, che riguardano la storia, la tecnologia, la sociologia, rispetto allo spunto offerto dal progetto del ponte e dalla diatriba sulla sua costruibilità.
È poi una testimonianza e un tributo di affetto al territorio, in questo caso protagonista del saggio, all'ambiente e alla sua autonoma originalità, che va preservata.
Ma primariamente diventa descrizione circostanziata, sociologica e propositiva dei caratteri del nostro Sud, proprio perché non parla solo di ponti, di tecnologia, di sviluppo economico, bensì di Meridione, di Mediterraneo; di tradizione e modernizzazione, di comunità sociale.
La prima parte del libro è dedicata alla 'questione' del ponte e espone una serrata critica sociale e ambientalista, nei confronti di un'opera che non soltanto si ritiene sbagliata, ma anche pericolosa e tecnicamente irresponsabile.
Ma contemporaneamente la vicenda del ponte è occasione per una riflessione più ampia sulla storia e sulle prospettive del Mezzogiorno, al cui tema è rivolta la seconda parte, che distingue e pone in luce prospettive e orizzonti differenti, rispetto al cammino che il Sud deve intraprendere, perché ritrovi una propria soggettività autocritica e riflessiva, raccordata con l'ambiente.
L'autore è docente di Sociologia dell'Ambiente all'Università della Calabria; ha pubblicato saggi sui temi della sociologia rurale, dell'ambiente, delle generazioni; ma l'espressione di questo suo scritto pare andare al di là delle sue competenze specifiche: per la forza delle sue convinzioni e del suo attaccamento umano alla terra.
Perché il ponte sullo Stretto?
Potrà essere esso una grande opera pubblica, un "land bridge", tra Calabria e Sicilia, che darà impulso all'economia territoriale, creerà un'area metropolitana e



macroregionale molto importante e unica, al centro del Mediterraneo, costituirà un primato ingegneristico e costruttivo? L'autore confuta una per una le tesi a favore della realizzazione; ne espone il lato negativo con un tono pacato, dopo averne ammessa implicitamente ciascuna ragione positiva.
Descrive, anche con semplici schemi grafici i progetti, le ipotesi strutturali e finanziarie dell'opera; le caratteristiche ambientali e socioeconomiche del territorio calabrese, al di qua e al di là dello Stretto; rende noto il valore ecobiologico, paesaggistico e geologico di questo tratto marino e costiero, "unico al mondo".
Da parte di coloro che sono favorevoli al ponte, uno dei motivi riguarda il fatto che la realizzazione porrà la società italiana, che nell'altro secolo ha saputo concepire opere 'mondiali' come il canale di Suez, nuovamente all'avanguardia nel campo delle infrastrutture civili. Ma, con il sostegno e la citazione di autorevoli studi, esso afferma che "il Ponte sullo Stretto è ancora un modello di non sviluppo", perché non sviluppa le forze locali, nega altre priorità sul terreno delle politiche sociali, dove urgono invece servizi diffusi e capillari; distrugge una risorsa dell'ambiente: la bellezza". Rileva poi come il progetto che è stato adottato (dopo il lungo iter di ipotesi e concorsi), abbia un "piccolo, ma grave" difetto, di natura prettamente architettonica, non facilmente risolvibile: l'impalcato a metri sessantaquattro sul livello del mare, non consentirebbe il passaggio alle più moderne navi da trasporto, alte ormai più di sessanta metri, dirette magari a Gioia Tauro. La sua riprogettazione a cento metri, obbligherebbe a un ricalcolo strutturale e a una rivalutazione dei rischi non indifferente. A ciò aggiunge poi, da un punto di vista ingegneristico, che il progetto non prevederebbe l'utilizzabilità del ponte per varie decine di giorni all'anno, a causa di venti e di altri rischi geologici prevedibili.
A una riflessione più ampia sulla storia e sulle prospettive del Mezzogiorno è rivolta appunto la seconda parte del libro: gli scritti raccolti non si limitano alla denuncia dello stato di fatto, ma riguardano alcune proposte per lo sviluppo, senza nascondere che la perseguibilità dei progetti alternativi sarà generatrice di conflitti, investendo figure sociali con interessi opposti.
Roberto Gamba, architetto

The disputed bridge The idea of a bridge linking Reggio Calabria and Messina has been discussed for hundreds of years and bridge designs have been proposed ever since Italy was unified. Very often, the schemes were pipe-dreams, while others were bizarre, like the one by the engineer Alfredo Cottrau cited here. Commissioned by the Transportation Ministry in 1866, he suggested the creation of an immense shell-fish farm. In fifty-odd years, it would have created a kind of natural dam, made of clams and mussels. Then a real bridge could have been built on it. Such a weird idea, however, was not forgotten, or it was independently conceived by the editors of *Topolino* [the Italian comic book]. In one of the 1983 issues, containing the story of "Uncle Scrooge and the Messina Bridge", one of the characters invented a similar bridge, constructed on a coral reef which had been induced to grow across the Straits. Later, the bridge was ruined by tourists: each one took a piece of coral, causing its foundations to collapse.This book is interesting, despite the basic subject being political and economic, with the technical side trailing.
The fascination derives from the multitude of controversy concerning history, technology and sociology addressing the theme of the bridge and the diatribe on its buildability. Moreover, it pays affectionate homage to the region, the environment and its original independence; they have to be preserved and play the lead part in the essay. But, primarily, this volume is a sociological description of the traits of southern Italy. In fact, it does more than talk about bridges, technology and economic development; it probes southern Italy, the Mediterranean, tradition, modernization and social communities.
The first part of the book tackles the 'question' of the bridge, unleashing a severe social and environmental criticism of a work which is worse than a mistake: it is dangerous and technically irresponsible, as well. Yet, at the same time, the matter of the bridge offers an opportunity for pondering more broadly on the South's history and perspective, which is covered in the second part. It distinguishes and highlights different outlooks and purposes marking the South's necessary route, if it wants to find its own reflective subjectivity, recognizing its shortcomings, related to the environment.
The author is Professor of Environmental Sociology at the University of Calabria; he has written essays on rural sociology and the environment. Yet this publication seems to go beyond his specialized fields of knowledge. This is due to: the strength of his beliefs and his personal attachment to the land.
Why build the bridge spanning the Straits? Can it be a great public work, a land bridge connecting Calabria and Sicily? Will it boost the regional economy, create a unique, very important metropolitan and macroregional area at the heart of the Mediterranean? Will it be an engineering and constructional first? The sociologist takes apart one by one each of the theses in favor of erecting it; he calmly brings out the drawbacks, after having implicitly admitted all the advantages.
Pieroni describes, with the aid of simple diagrams, the schemes and the structural and financial premises on which the work is based. He also examines the mainland's local environmental and socioeconomic features on both sides of the Straits, pointing out the ecological, biological, landscape and geological value of that coastline. "It is truly unique". One of the motives of those who favor the project is that it would bring Italy, which in the nineteenth century was able to conceive world-class works like the Suez Canal, once more in the vanguard of civil engineering.
But, supported by citations from authoritative studies, the writer asserts that: "The Messina Straits Bridge still is a model of non-development. In fact, it does not bolster the local forces and denies other priorities in the field of social policies, such as the much needed widespread services. And it destroys an environmental resource: beauty". Then the volume notes that the approved scheme (after a lengthy trail of ideas and competitions) has a "small, yet serious" defect; it is purely architectural and difficult to eliminate. The deck is 64 meters above sea level, thereby blocking the passage of the latest transport ships, now with a clearance of over 60 meters.
They might be headed for Calabria's Gioia Tauro port. Redesigning it to raise the height to 100 meters would call for a new structural analysis and a sizeable risk reappraisal.
Furthermore, from the engineering viewpoint, the bridge as currently proposed could not be utilized for several dozen days a year because of the wind and other predictable geological risks.
The second section of the book is devoted to a more extensive reflection on the South's history and future. The pieces go beyond denouncing the current situation. Yet they do not conceal the fact that implementing alternative schemes will generate conflicts, touching groups with opposing interests.
Roberto Gamba, Architect

Edificio a tre piani a Mexico City su progetto dello studio Ten Arquitectos. Dal volume *10 Critics for 100 Architects*, Phaidon, London, 2000
Three-story building in Mexico City designed by the Ten Arquitectos studio. From the book *10 Critics for 100 Architects*, Phaidon, London, 2000

Wright e l'Europa

Frank Lloyd Wright - Europe and Beyond
A cura di Anthony Alofsin
University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1999 (pp. 286, s.i.p.)

Dopo l'ormai datato *Frank Lloyd Wright und Europa* (Stuttgart 1983) di Heidi Kief-Niederwöhrmeier esce un nuovo libro sui rapporti tra Wright e l'Europa. Anthony Alofsin raccoglie in questo volume gli interventi presentati nel 1994 all'omonimo convegno da lui curato e sostenuto dal Museum of Modern Art di New York e dalla Society of Architectural Historians. Il testo, dedicato a Bruno Zevi, si apre con il contributo dello stesso Alofsin, il quale ricostruendo analiticamente le vicende legate alla pubblicazione delle monografie edite da Wasmuth, e curate dallo stesso Wright, *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* (Berlin 1910) e *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Berlin 1911), ridefinisce una serie di *topoi* storiografici, tra cui quello della mostra berlinese del 1910, che Alofsin riconduce a una piccola esposizione di carattere privato di alcuni disegni che Wright aveva preparato per le due pubblicazioni, libri, che vista la scarsa diffusione in Europa, sposterebbero, sempre secondo Alofsin, su altri canali la diffusione e l'influenza dell'opera di Wright. Nel suo precedente *Frank Loyd Wright – the Lost Years 1910-1922* (Chicago-London 1993), e nella prefazione alla riedizione di *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (di cui è disponibile la cattiva traduzione italiana *Frank Lloyd Wright – gli anni della formazione,* Milano 1998, che trasforma Mamah Borthwick Cheney nel 'compagno' di Wright) Alofsin aveva già insistito sulle vicende dell'itinerario europeo di Wright, sul quale in questo nuovo testo raccoglie, oltre al proprio scritto, una serie di interventi di altri studiosi. Sull'Italia sono presentati due contributi, uno di Zevi, e uno di Maristella Casciato. Il primo ricostruisce, con la consueta passione, l'itinerario di Wright in Italia in occasione della mostra che nel 1951 Firenze dedicava al maestro americano. La Casciato dibatte il problema dell'influenza di Wright in Italia, e del ruolo effettivo dell'Apao (Associazione per l'Architettura Organica), insieme a tutte le altre iniziative caldamente ideate dallo stesso Zevi. Quest'ultimo saggio, che prende in considerazione una lunga serie di articoli, vecchi e nuovi, che erano apparsi sull'argomento, e che esce pressoché contemporaneamente al più sintetico, ma cronologicamente più esteso, libro di Federica Lehmann e Augusto Rossari *Wright e l'Italia*

DIAMETRO RENTACINQUE

É UN PRODOTTO RITMONIO:
UNA PRESENZA ORIGINALE
IN UN MONDO CHE
SI LIMITA A FARE RUBINETTI.

RUBINETTERIE
Ritmonio
Via Indren 4
13019 Varallo (VC) Italy
tel. +39 0163 560000
fax +39 0163 560100
e-mail: ritmonio@tin.it

Designer: Davide Vercelli

1910-1960 (Milano 1999), si propone di ricercare nell'architettura italiana, principalmente negli anni Quaranta e Cinquanta, l'essenza degli insegnamenti di Wright, piuttosto che una qualche ascendenza formale. In realtà nell'impossibile separazione di questi due aspetti la Casciato arriva ad affermare che la maggior parte degli architetti italiani, nonostante gli sforzi di tutto l''apparato' zeviano, approda a dei risultati di maniera, poco ispirati, e che probabilmente il solo Scarpa rielabora autonomamente le sollecitazioni wrightiane. Il testo di Mariëtte van Stralen ripercorre un altro dei fronti più discussi dalla tradizione storica, ossia i rapporti di Wright con i Paesi Bassi. Oltre alla figura di Berlage, caldo sostenitore dopo il viaggio negli Usa del 1911 dell'opera di Wright, si susseguono le figure di Rietveld, Van't Hoff, Oud; dai vicendevoli scambi con De Stijl allo stretto rapporto che Wright stabilirà con Wijdeveld, curatore nel 1925 della pubblicazione di *The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright*, ossia la raccolta dei precedenti sette numeri consecutivi che la rivista Wendingen aveva dedicato a Wright. In Francia e in Russia Wright non godrà della stessa fortuna dei Paesi Bassi, e Jean-Louis Cohen descrive i due Paesi, così diversi, accomunati dalla scarsa comprensione dell'opera dell'americano, e intenti a forzarne deliberatamente la visione, fino a riconoscervi un tradizionalista, o addirittura un avversario del capitalismo. In Francia, inoltre, la presenza di Le Corbusier si pone come forte alternativa alla figura di Wright. Anche l'Inghilterra si dimostra abbastanza ostile agli ideali e all'architettura wrightiana. Nonostante le molto frequentate lezioni che Wright terrà nel 1939 al Royal Institute of British Architects, Andrew Saint ripercorre le vicende e i rapporti tra Wright e la critica inglese come un rapporto nel quale l'una e l'altro mostrarono una limitata comprensione delle rispettive posizioni. Come in Francia, anche in Inghilterra, soprattutto dopo il 1940, l'alternativa quasi obbligata sarà Le Corbusier. *Europe and Beyon*, appunto, e in Sud America e Messico si ripropone nuovamente l'opposizione tra Wright e Le Corbusier, o meglio la compresenza dell'influenza dell'uno e dell'altro. Alberto Sartori, la cui lunga opera di diffusione della conoscenza di Wright è paragonabile a quella di Zevi, offre in particolare una sintesi dell'ascendente wrightiano sull'architettura cilena dopo il 1950, mentre Keith Eggener riconosce nell'opera di molti architetti e pittori messicani una sicura influenza di Wright. Si apre poi il capitolo dei rapporti con Giappone, già trattato nell'ampio volume di Kevin Nute *Frank Lloyd Wright and Japan* (London 1993), e Margo Stipe dibatte

Carlo Scarpa con Wright e alcuni studenti a Venezia nel 1951
Carlo Scarpa, Wright and students in Venice, 1951

sinteticamente la questione dei rapporti di Wright con questo Paese, in cui l'architetto compì due lunghi viaggi nel 1905 e 1913, e nel quale, a Tokyo, soggiornò lungamente fra il 1916 e il 1922, impegnato nella costruzione dell'Imperial Hotel. Utilizzando come esempio proprio tale edificio (che poco si presta a questo discorso), la Stipe arriva a definire come la semplificazione di forme, linee, colori, la creazione di spazi plastici e fluenti, siano coerenti con il cambiamento in atto all'epoca in Giappone, e come tale processo di revisione della tradizione influirà sugli architetti giapponesi delle successive generazioni. Chiude la raccolta il contributo di Mina Marefat che ricostruisce la vicenda del progetto, non realizzato, redatto nel 1957 da Wright per Baghdad: un estesissimo complesso di edifici nel quale si incontravano le tematiche ricorrenti nelle opere di Wright, insieme a un evidente esotismo, frutto delle suggestioni locali. Il volume curato da Anthony Alofsin, corredato da una ricca serie di illustrazioni e da un accurato apparato di note, ha il pregio di raccogliere un sistematico e articolato panorama dei rapporti intercorsi tra Wright e le altre culture, che si trovano solitamente dispersi in libri e riviste difficili da riunire. Le differenti strutture e toni dei saggi contenuti si accordano sul riconoscimento dello scambio vicendevole che si stabilì tra Wright e gli altri architetti, e ampliano il fronte degli studi oltre i contesti più tradizionalmente riconosciuti dell'Europa e del Giappone, fino alla Russia e al Sud America. Uno sguardo che, oltre ad avvicinare ambiti geograficamente lontanissimi, restituisce con maggiore complessità la figura di Wright e ne evidenzia gli innumerevoli stimoli 'oltre' il mito della prateria.

Roberto Dulio, architetto

Wright and Europe After the now dated *Frank Lloyd Wright und Europa* by Heidi Kief-Niederwöhrmeier (Stuttgart 1983) a new book on Wright's relationship to Europe has appeared. It is a collection, edited by Anthony Alofsin, of the papers presented in 1994 during the convention of the same name; he organized it, with the backing of the New York Museum of Modern Art and the Society of Architectural Historians. The volume, dedicated to Bruno Zevi, opens with the essay by the editor; Alofsin analytically reconstructs the events concerning the printing of the Wasmuth monographs, edited by Wright himself. They were titled *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* (Berlin 1910) and *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* (Berlin 1911). The writer redefines some historiographic episodes including the one about the 1910 Berlin show; according to Alofsin, it was merely a small private exhibition of some drawings that Wright had prepared for the two books. In the editor's opinion, since they were not widely known in Europe, the dissemination and impact of Wright's work must have followed other channels. In his preceding volume *Frank Lloyd Wright - The Lost Years 1910-1922* (Chicago-London 1993) and in the preface to the reprint of *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* Alofsin had already dwelt on the events of Wright's European tour. On this subject, the new publication comprises his own essay, plus a series of accounts by other scholars. (There also is a poorly translated Italian edition of the reprint: *Frank Lloyd Wright – gli anni della formazione,* Milan 1998.) Two contributions on Italy are presented: one by Zevi and one by Maristella Casciato. The former reconstructs, with the critic's usual fire, Wright's journey to Italy for the 1951 exhibit in Florence devoted to the American master. Casciato discusses the issue of Wright's influence in Italy and the effective role of the Association for Organic Architecture besides all the other undertakings fervently conceived by Zevi. The latter work examines numerous articles, both old and new, on the topic; it came out practically at the same time as the more concise essay by Federica Lehmann and Augusto Rossari *Wright e l'Italia 1910-1960* (Milan 1999), which also covers a greater time span. Casciato's piece aims to find the essence of Wright's teachings in Italian architecture – chiefly during the 1940s and 1950s – rather than any formal ascendency. In reality, since it is impossible to separate these two sides, the author goes as far as asserting that most Italian architects, despite all Zevi's efforts and organization, only attained mannered, somewhat uninspired results. She states that Scarpa alone independently reworked Wright's suggestions. Mariëtte van Stralen's essay goes back over another of the most debated sources of historic tradition: that is, the relationship between Wright and The Netherlands. Besides Berlage, who warmly supported Wright's work after his trip to the USA in 1911, there was the influence on Rietveld, Van't Hoff and Oud, as well. At the time of the reciprocal exchange with De Stijl, Wijdevel edited in 1925 the volume *The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright.* This was the collection of the previous seven consecutive issues the journal Wendingen had devoted to him. In France and Russia Wright did not receive the same acclaim as in The Netherlands; Jean-Louis Cohen describes these two very different countries which nonetheless shared the misunderstanding of the American's oeuvre. Since they were intent on deliberately distorting his vision, they even made him appear as a traditionalist or even an adversary of capitalism. Furthermore, in France Le Corbusier represented a powerful alternative to Wright.
Even Britain was fairly hostile to the Wrightian ideals and architecture. Despite the very popular lectures given by Wright in 1939 at the Royal Institute of British Architects, Andrew Saint reveals that the events and Wright's relations with British critics manifested a mutual misunderstanding of each other. As in France, after 1940 Le Corbusier was nearly the obligatory alternative.
The book we are reviewing is entitled *Europe and Beyond*, so the conflict between Wright and Le Corbusier reappeared in South America and Mexico; it would be more precise to say that they both exerted their influence. Alberto Sartori, whose lengthy pains to disseminate the knowledge of Wright has been comparable to Zevi's, provides a summary of Wright's ascendency on Chilean architecture after 1950, while Keith Eggener recognizes the impact of Wright in the works of many Mexican architects and painters.Then comes the chapter on the relationship to Japan, already covered in the extensive book by Kevin Nute *Frank Lloyd Wright and Japan* (London 1993), and Margo Stipe succinctly discusses the question of Wright's relationship to this nation. The architect made two long journeys there in 1905 and 1913; moreover, he spent much time in Tokyo (1916 to 1922) to build the Imperial Hotel. Taking that building as an (unsuitable) example, Stipe concludes that the simplification of forms, lines, colours and the creation of flowing, plastic spaces were coherent with the changes underway at the time in Japan. In addition, according to her this process of revising tradition would effect the Japanese architects of the generations to come. The volume ends with the essay by Mina Marefat, who recreates the events behind Wright's proposed 1957 Baghdad structure. It was to have been a vast complex of buildings where Wright's recurrent features merged, together with an evident exoticism, the fruit of local suggestions. The publication edited by Anthony Alofsin, boasting a wealth of illustrations and accurate notes, worthily brings together a systematic, complex overview of the relations between Wright and the other cultures. Usually, they are scattered in various books and periodicals. The differing approaches and opinions of the essays contained agree on the recognition of the reciprocal exchange established between Wright and the other architects. Furthermore, the studies have been extended beyond the more traditionally recognized contexts of Europe and Japan, reaching Russia and South America. This view, besides bringing geographically distant worlds closer, gives us a fuller portrait of Wright and stresses the countless stimuli 'beyond' the myth of the prairie.
Roberto Dulio, Architect

Semerani o della consapevolezza intellettuale

Luciano Semerani
L'altro moderno
Umberto Allemandi & C, Torino, 2000
(pp. 111, Lit 25.000)

Se sia più la consapevolezza di intellettuale o più l'esperienza dell'artista la caratteristica principale di questo autore è difficile dirlo. Certo è che tutti gli scritti di Luciano Semerani, quelli qui presentati ma

h h Momo ■ Design: Jorge Pensi

Showroom & Main Office:
Los Sauces, 7 Urbanización Olimar
Chiva -Valencia- Spain
Postal address P.O.Box 127
E- 46370
Telephone +(34) 961 805 700
Fax export +(34) 961 805 701
E-mail: aworld@andreuworld.com

Furniture for contract use

Andreu World

Andreu World en Italia:
Dessie' S.R.L.
Via Nottolini 744
S. Concordia C. da I-55100, Lucca
Tel. 0583 492738
Fax. 0583 490261
E-mail: dessie@tin.it

chair CARAMBOLA
design Marco Maran
International Furniture Fair
Cologne 2001
Hall 3.2 Stand P 033
una nuova poesia del legno
PLANK®
Plank s.r.l. Via Nazionale, 35 I-39040 Ora(BZ)
Tel. ++39 0471.803500 Fax: ++39 0471 803599
e-mail:info@plank.it http://www.plank.it

anche i molti precedenti, godono di una felice doppia qualità; la capacità di puntualizzare e precisare il momento razionale e intelligibile dell'opera architettonica ma anche di saperla penetrare più intensamente alla ricerca del lato più oscuro e profondo, forse poco razionalizzabile. E non si tratta di una pura nota stilistica. È vero che questi e altri suoi scritti hanno un andamento quasi intermittente, in cui fanno capolino ora l'intellettuale, l'esperto 'tipologo' per esempio, ora l'artista, come l'interprete della nostalgia del classico. Ma la consapevolezza "[…] di un momento magico, di un momento oscuro e profondo che accompagna l'atto inventivo, quel momento che Jože Plečnik diceva essere il momento in cui si sente il fruscio delle ali dell'angelo" è una costante che si riflette anche nell'opera di Luciano Semerani, tanto da rivelarsi in tutti gli aspetti della sua ricerca con passione: condiziona la scelta delle opere di riferimento, di quelle di studio, così come la loro interpretazione e rielaborazione o re-invenzione generale.
"Dopo aver esaurito una serie di analisi sulle regole compositive nascoste nelle architetture dei maestri, mi ero chiesto: è giusto rinsecchire gli edifici fino a ridurli a tracciati? Distinguere per esempio Wagner da Loos per questi aspetti è ancora utile? I loro rapporti complessi con la cultura e la storia di Vienna non li separano comunque? […] non avevo fatto altro che cercare di insinuare un modo di leggere testi arcinoti. L'ingegnere dà una descrizione dell'automobile che è diversa da quella del pilota".
L'architetto è il compositore che dà una descrizione dell'architettura diversa dal critico, per esempio smontando e ricomponendo le opere a lui più care secondo un processo di apprendimento avido di verità.
È in queste condizioni che l'approdo a determinati autori della storia dell'architettura, Schinkel, Semper, Loos, Plečnick… diventa una sosta necessaria. Schinkel è un faro nella babele delle architetture: non è filosofo, non ha la statura di Goethe, mira alla definizione del trattato che non può essere costruito se non con motivazioni, esperienze, e analisi di errori altrui. Ma lo stesso Schinkel, quello che scava alla ricerca di parti trasmissibili dell'architettura, non esita a intraprendere numerose e ripetute volte diversi viaggi in Italia, nella nostra storia, "[…] in quanto di più ignominiosamente sapido, gravido di provocazioni, costruito sotto la luce del sole attraverso risoluzioni, metamorfosi, contaminazioni, corruzioni […]".
La sua brama di icone, propria di un insaziabile studioso, nel dimostrarci l'impossibilità di chiudere l'inventario dei modelli, l'impossibilità della mimesi totale, ci spalanca e ci accompagna attraverso le porte del non detto, del non svelato, non conosciuto. Il viaggio studio in Italia diventa la "costruzione di un privato-pubblico armadio delle muse", al quale attingere per la costruzione di analogie sulla base spesso di interpretazioni soggettive anche se non per questo arbitrarie.
Sono spostamenti che servono ad acquisire e dimenticare, ricordare, citare ma trasponendo fuori dai contesti, anche per inventare, contaminare, straniare.
Schinkel nelle mani di Semerani diventa quasi surrealista e da lucido linguista si consente, nella sua grandezza, l'impunità, lo straniamento dei pezzi. A questa stregua, il "progetto che domina su tutto", diventa un'osservazione rasserenante e necessaria, soprattutto nella moltitudine di osservazioni e verità offerte nello scritto, e non solo in quello su Schinkel.E del resto proprio in questo aspetto di molteplicità delle informazioni e deduzioni raccolte, di contaminazione delle impressioni, è la grandezza di quest'autore.
Solo un lucido intellettuale come Semerani che conosce bene la dinamica della dialettica dell'atto creativo e legge dietro le forme anche ciò che è stato volutamente non espresso, percependo il valore e la qualità del non detto, può svelarci la natura del nostro fare di architetti, forgiato tra la necessità di tradurre in termini trasmissibili il nostro pensiero e l'esperienza di artisti. Apollo e Dioniso, l'oscurità e la luce come si intitola l'ultimo degli scritti qui raccolti, il sorriso e la malinconia, la vitalità e la nostalgia delle forme, sono due opposti attraverso i quali il progetto sotteso all'orizzonte di queste pagine, sa di poter crescere.
Sarà per questa doppia polarità che è difficile collocare questi scritti nel campo della pura annotazione o della critica, impossibile, o nella sfera della storia, no di certo, o della narrazione personale, di un mondo personalmente vissuto, forse di più.
È un tipo di scrittura, un ragionamento, solido, con una corporeità, che costruisce e si legittima nella scelta delle regole e dei riferimenti, quasi fosse un'architettura costruita, ricca di spunti e di motivi che a volte riconosci e a volte credi di riconoscere perché ricomposti qui da altri contesti.Una grande ossigenata comunque, che offre di collocare molta della teoria della composizione

Wright con Clought William-Ellis a Plas Brondanw, Galles, 1956
Wright with Clough William-Ellis at Plas Brondanw, Wales, 1956

degli ultimi anni in una prospettiva modificata, più profonda e anche per alcuni versi oscura e imprevedibile.
Cecilia Bolognesi, architetto

Semerani and intellectual awareness It is hard to say whether the principal attribute of this author lies more in his intellectual knowledge or in his artistic experience. But it is certain that all Luciano Semerani's writings, both past and present, boast two fine qualities: the capacity to accurately describe in detail the rational, intelligible aspect of a building and the ability to delve deeply into it, probing for the more profound, obscure side, which may be tough to rationalize. And this is not purely a question of style. True, this and his other output is intermittent. At times it is the intellectual who predominates, while at others it is the typology expert, or the artist who interprets the nostalgia for Classicism. But the cognizance "… of a magical moment, a deep, obscure facet that goes with the creative act, the moment that Jože Plečnik said was the time when you can hear the angel's wings beating" is a constant in Luciano Semerani's work, too. This presence is felt so much that it reveals itself passionately in every aspect of his research: it impacts the selection of the reference works, those studied, plus their interpretation or general reinvention.
"After having completed a series of analyses on the compositional rules concealed in the architecture of the masters, I wondered: is it right to dry out buildings to the point of making them mere outlines? Is it still useful, for instance, to distinguish between Wagner and Loos because of these traits? Don't their complex relationships with Vienna's culture and history separate them anyway? [...] All I had done was seek to insinuate a way of reading texts known to all and sundry. The engineer's description of a car differs from the driver's". The architect, the composer, gives a description of architecture differing from the critic's, for example; they take apart and reassemble their favorite works in a learning process thirsting for truth.
Under these conditions addressing certain authors in the history of architecture – Schinkel, Semper, Loos, Plec˘nik, etc – is a must.
Schinkel guides us in the Babel of architecture; he was not a philosopher and was not as great as Goethe. He sought to define a treatise which can only be built thanks to the reasons, experience and analysis of others mistakes. Yet Schinkel himself, who dug down searching for the transmittable parts of architecture, did not hesitate to make several trips to Italy, to our history. This was because "[...] it is the most ignominiously tasty, pregnant with provocations and erected in daylight through resolutions, metamorphoses, contamination and corruption [...]".
His yearning for icons, characteristic of an insatiable scholar, by demonstrating the impossibility of ending the inventory of models, the impossibility of total mimesis, threw open the doors of that-which-has-not-been-said, the unrevealed and the unknown. Then he led us through the opening. The journey to study Italy became the "construction of a public and private wardrobe of the Muses"; it could be drawn on to construct analogies often based on subjective interpretations, though this did not make them arbitrary.
These movements served to acquire and forget; remember and cite, but shifting it out of the context. In part, this made it possible to create, contaminate and estrange.
Treated by Semerani, Schinkel nearly becomes Surrealistic; since he was a lucid linguist, in his greatness he allowed himself to go unpunished by the estrangement of the pieces. In this way, the "scheme which rules everything" becomes a tranquillizing, necessary observation, primarily in the host of remarks and truths offered in the essay, not just about Schinkel. As a matter of fact, the greatness of this author lies exactly in this facet of the multiplicity of the information and deductions collected, in the contamination of the impressions.
Semerani is a sharp intellectual, who is very familiar with the workings of the dialectics of the creative act and reads behind the forms even what was willfully not expressed, perceiving the unsaid value and qualities. He is the only type of person who can unveil to us the nature of our architects' actions, shaped by the need to translate our thought into transmittable terms and our experience as artists.Apollo and Dionysus, darkness and light (as the last essay in the collection is entitled), the smile and melancholy, vitality and the nostalgia of the forms are two opposites through which design, within the horizon of these pages, knows it can grow.
Probably this double polarity makes it tricky to place these essays in the field of pure notes or criticism. This is impossible; and certainly they do not belong in the sphere of history. Maybe they fit better in a personal narrative, a personally experienced world. This type of writing and reasoning is solid; its solidity is constructed and legitimated in the choice of the rules and guidelines, almost as if it were a built work, rich in ideas that, at times, you recognize. At other times, you believe so because they are reassembled here from other contexts. At any rate, this a great influx of oxygen. It offers to place much of the recent compositional theory in a modified perspective: deeper, but also obscure and unpredictable.
Cecilia Bolognesi, Architect

E da oggi, grazie al nuovo sito internet, risparmio nei tempi di progettazione
Chi si occupa di edilizia e di costruzioni conosce i vantaggi che le lastre azzurre STYROFOAM* possono offrire:
• risparmio energetico
• risparmio nei tempi di posa
• risparmio sulla quantità dei materiali
• risparmio per il committente sui costi di riscaldamento e della climatizzazione
• risparmio sull'economia generale
Dow diventa infatti vostro partner e con www.styrofoameurope.com presenta le più importanti novità per l'isolamento, una completa guida ai prodotti STYROFOAM e indicazioni per l'installazione, la posa, dettagli Cad, programmi di calcolo, progetti di referenza ecc. Da oggi potete scaricare quindi, oltre ai dettagli costruttivi, ai programmi di calcolo ed istruzioni per l'installazione anche tutte le ansie e le preoccupazioni... L'azzurro, infatti, è il colore della serenità! Se desiderate ricevere il nostro CD o la nostra documentazione, o più semplicemente informazioni tecniche, potete contattarci al numero verde 800 191221 o inviarci un fax al numero 02 48224467
DOW Styrofoam

mostre
exhibitions

review

a cura di/edited by Giorgio Tartaro

Contemplando l'abisso urbano

Mutations, L'Arc-en-Rêve, Centre d'architecture, Bordeaux
Fino a/until marzo/march.2001

Come nella serie di disegni *Ceci n'est pas une pipe* di René Magritte, si può vedere in questa mostra una sorta di 'calligramma' rovesciato su se stesso fino all'autodistruzione. Francine Fort, direttore della galleria L'Arc-en-Rêve, ha messo insieme tre cose: un budget per le celebrazioni del millennio stanziato dal governo francese, un'idea di Rem Koolhaas e una "scena" disegnata da Jean Nouvel che conferisce a un bel magazzino di Bordeaux un'atmosfera da night-club, un night-club dove sembra non si canti altro che la sconvolgente sintassi che tiene insieme parole e cose, fianco a fianco, le une di fronte alle altre.
L'Arc-en-Rêve non è piena di fotomontaggi dada, ma di video non impegnati e di immagini di riferimento generiche, intervallati da visioni più forti e composite dovute a fotografi come Alex S. Maclean, Francesco Jodice e Gabriele Basilico.
È una rassegna critica sulla città globale in un momento di profondo cambiamento o mutazione, come dice il titolo, in quattro continenti. Una rassegna che sembra non riconoscere come questa volontà di comprendere tutta la realtà – oggetto e soggetto, storia e memoria – e di vedere la città come struttura connettiva e produttiva esprima uno stato dello spirito che si può definire l'inquietudine moderna di una mente perseguitata. Il 'ronzio' derivante dalla macchina sociale – che "scricchiola in tutte le sue giunture… ma non si disintegra (perché) questo è il suo modo di essere e non c'è mutamento possibile in questa nebbia" – provoca, nell'interlocutore di *Dialogue on Health* (Dialogo sulla salute) scritto da Michelstaedter nel 1910, una drammatica domanda: "Come infrangere questa dannata nebbia?"
Questa è una domanda che però nella mostra non si pone: le contingenze del presente sono accettate come dati di fatto. L'attenzione si concentra sul centro commerciale, il quale ha con l'architettura lo stesso rapporto che con la letteratura può avere una guida del telefono. L'idea del mondo politico come ordine inalterabile è difficile da prendere seriamente. La mancanza di alternative all'economia di mercato è un problema contingente, ma non è ineluttabile. Sanford Kwinter – che fa parte del gruppo di pensatori riuniti da Koolhaas per dare lustro intellettuale alla mostra – esprime istanze nello spirito di *The Great Transformation* (La grande trasformazione) di Karl Polany, eppure offre testi scritti nel linguaggio di *Road to Freedom* (La strada verso la libertà) di Hayek.
L'esposizione è un impressionante "montaggio di attrazioni", che mostra e definisce, descrive e dice, imita e indica, adesca gli occhi e li invita a leggere i segni di crisi e di incertezza nelle grandi città del mondo e i concomitanti dubbi e incertezze nella città europea ovvero, come dice Stefano Boeri, nel suo incerto margine. La qualità casuale di questi accostamenti è sicuramente una metafora dell'ordinato caos metropolitano. Ma le immagini si scontrano l'una con l'altra su un sincopato terreno comune di mattoni e di archi, di schermi e di tele. Il vecchio magazzino che è diventato L'Arc-en-Rêve, costruito a suo tempo per il commercio delle spezie che venivano dall'Africa, non ha mai avuto una sistemazione più doviziosa di quella attuale, dovuta al talento di Jean Nouvel. Né meglio potrebbe esprimere l'ironia apocalittica della visione di "Mutations" sul futuro della città. I collegamenti di L'Arc-en-Rêve con l'Africa sembrano alludere a Kurtz di *The Heart of Darkness* (Il cuore del buio). Questo "lotto di avorio" è davvero suo. Sembra di sentire il grido sussurrato – "L'orrore! L'orrore"! – risuonare nell'ambiente progettato da Nouvel.
L'accordo generalizzato sul fatto che l'esistenza non abbia che una ragione economica interna e sostanziale è devastante quanto le manipolazioni economiche più distruttive. Questa non è la "città analoga" di Aldo Rossi, né la "Collage City" di Colin Rowe e Fred Koetter. Anche per Rossi non esisteva 'posto' alcuno, mentre Rowe restava affascinato dalla monumentalità della città neoclassica. Ma Koolhaas già allora era stregato da Manhattan, proprio come ora da Lagos. O da Atlanta? Ogni generazione ha la sua Las Vegas, il suo Altro essenziale. In Euralille Rem Koolhaas – e OMA – ha avuto un'occasione che è toccata a pochi della sua generazione: l'occasione di intervenire a larga scala sulla città. Ma il governo francese non poteva prevedere i mutamenti geopolitici che si sono verificati nell'intervallo fra l'ideazione e l'esecuzione del progetto. Inaspettatamente l'Europa si è messa a pendere nuovamente verso Est e l'idea dell'asse Nord-Ovest, con Lilla come cerniera, ha perduto la sua ragion d'essere. Una lezione importante: gli esseri umani non possono prevedere il futuro.
Federico Zeri, in una intervista raccolta poco prima della sua morte, affermava che una delle sue fonti principali di nutrimento quotidiano non erano i prodotti che acquistava sulle bancarelle del mercato di Campo de' Fiori a Roma, bensì le conversazioni fra venditori e clienti. La loro saggezza popolare, la loro arguzia lo conciliavano con gli esseri umani. Sì, noi viviamo vicino alla piazza del mercato, e a volte persino ci piace. Ma ci sono altre economie: l'economia sul modello Potlatch di cui ha scritto Marcel Maus in *The Gift* (Il dono), per esempio, le economia morali, le economie amorali, le economie naturali. "Mutazioni", il titolo della mostra, è una parola che di solito si usa nelle scienze naturali ed evoca processi inevitabili, involontari, naturali. Vicina alla parola 'mutilare', la parola 'mutazioni' dà l'idea di una trasformazione che interviene autonomamente, senza agente e senza soggetto, al di fuori del controllo e della coscienza dell'uomo. Se Marx accondiscendesse alla tesi di Darwin – "quanto lontano Darwin ha dovuto andare per scoprire la legge che regola la nostra società" – allora potremmo affermare, *mutatis mutandis*, che Lagos sta a Boston e a Houston come Boston sta a Lagos. Le compagnie di assicurazione, le banche e tutta l'organizzazione industriale e militare dell'Occidente cosiddetto sviluppato contribuiscono a dar forma a un mondo le cui manifestazioni sono dovunque e da nessuna parte in particolare. Se la Storia è una favola raccontata da un folle e il mondo non è che un palcoscenico, questa mostra "veste a festa" la questione della globalizzazione mediante un'ideologia espressa con il linguaggio dell'economia, che viene rappresentata come una tendenza inevitabile verso un mondo di vincenti e di perdenti, e subordina tutti gli aspetti della vita culturale e sociale a una competizione economica sempre più intensa. Occorre assolutamente lanciare un avvertimento serio ed eloquente sulle conseguenze che potrà avere il fatto di subordinare le società e le culture all'economia. È evidente che bisogna al più presto imporre limitazioni all'astrazione del 'mercato' e difendere, proteggere e ristabilire la capacità della società di configurare le istituzioni economiche a misura delle priorità umane e delle diversità sociali e culturali. Innalzare l'istanza economica al di sopra di ogni altro aspetto dell'impegno e dell'esistenza distruggerà l'uomo e ne trasformerà l'ambiente in un deserto. L'architettura, l'atto del costruire è condizionato da dinamiche e antagonismi sociali sui quali la grande architettura non ha potere: la stessa società che ha sviluppato la capacità produttiva dell'uomo in misura inimmaginabile ha anche incatenato gli uomini a condizioni di vita obbligate. Così la gente, che in realtà costituisce le energie produttive, si 'deforma' a misura delle condizioni di vita e di lavoro cui è sottoposta. La mostra 'Mutations' illustra ampiamente questo fenomeno. Se la town è l'insieme concreto di edifici e di strade, la city è un'opera d'arte, è la rappresentazione di un elaborato tessuto di relazioni, un tessuto connettivo fra le cose che si hanno in comune e i valori personali, e ha un'esistenza simbolica oltre che reale.
Yehuda Safran, Columbia University

Mutations, L'Arc-en-Rêve, un'immagine dell'allestimento di Jean Nouvel
Mutations, L'Arc-en-Rêve, exhibit design by Jean Nouvel

© Philippe Ruault

© Szu Tsung Leong

© Jun Takahashi

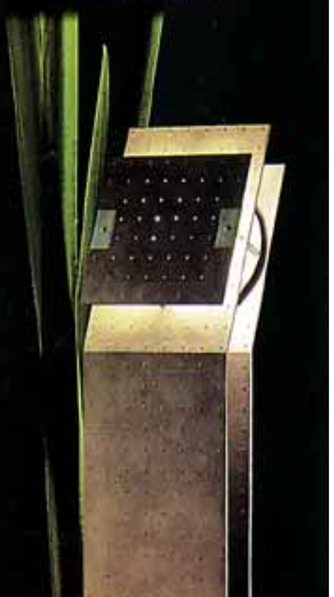
Koolhaas in Cina, al delta del fiume Pearl, per vedere la città futura
Koolhaas went to the Pearl River delta, and saw the future of the city

Contemplating the urban abyss
As in Rene Magritte's series of drawings, *Ceci n'est pas une pipe*, we can recognize in this exhibition a sort of 'caligramme' reversed in on itself to the point of self destruction. Francine Fort, director of L'Arc en Rêve has managed a millennium budget provided by the French government, Rem Koolhaas's programme and a stage set designed by Jean Nouvel that gives a handsome Bordeaux warehouse the ambience of a night club, one which apparently sings nothing but the devastating syntax that holds together words and things side by side and in front of each other. The Arc en Rêve is full not of Dadaist photomontages but of largely unengaged videos and generic reference images, interspaced with more composed visions by photographers such as Alex S. Maclean, Francesco Jodice and Gabriele Basilico. It is a critical review of the global city in a state of profound change, or mutation as the title has it, on four continents.
A review that somehow neglects to acknowledge that this will to understand the whole of reality - object and subject, history and memory, to see the city as a connective and productive structure - could in itself be seen to express that state of mind which can be defined as the modern anxiety of a persecuted mind. The "colossal humming" coming from the social machine which "squeaks in all its joints... but does not disintegrate (since) this is its way of being and there is no mutation for this fog", arouses, in the interlocutor of *Dialogue on Health*, written by Michelstaedter in 1910 the tragic question of "how to break this cursed fog"? This is certainly not a question this exhibition, cares to ask. Instead it seems to accept the contingencies of the present as givens. It focusses on the shopping mall, which relates to architecture about as much as telephone books to literature. The idea of the political world as unalterable order is hard to contemplate seriously. The failure of any alternative to a market economy is contingent but not necessary. Sanford Kwinter, one of the battery of thinkers that Koolhaas has assembled to add intellectual fire power to the exhibition expresses desires in the spirit of Karl Polany's *The Great Transformation* and yet offers texts, written in the idiom of Hayek's *Road to Freedom*. The exhibition is a shock "montage of attractions" that shows and names, depicts and says, imitates and signifies, entices one's eyes and invites them to read the signs of crisis and uncertainty in the large cities of the world and its concomitant doubt and uncertainty in the European city, according to Stefano Boeri, its uncertain margin. The random quality of this juxtaposition is certainly a metaphor for metropolitan regulated chaos. But the images are compelled to clash with one another in a syncopated common field of bricks and arches in addition to the screens and canvases. The old warehouse which was converted to create L'Arc-en-Rêve was originally built for the African spice trade has never been more richly decked out than in its current outfit tailored by the decorative skill of Jean Nouvel. Nor could it better display the irony of the apocalyptic nature of 'Mutations', view of the urban future.
L'Arc-en-Rêve's connections with Africa seem to hint at Kurtz in the *Heart of Darkness*. This lot of ivory is really his. We seem to hear the whispered cry, "The horror! The horror!" reverberating around Nouvel's design. The assent of internal economic reason for existence is just as devastating as the most destructive economic manipulations. This is not Aldo Rossi's "analogous city", nor is it Colin Rowe and Fred Koetter "Collage City". For Rossi too, no 'place' existed, while Rowe remained fixated by the monumentality of the neoclassical city. But Koolhaas back then was already mesmerized by Manhattan, just as he is now seems to be learning from Lagos. Or is it Atlanta? Every generation has a Las Vegas of its own making, its essential Other. In Euralille Rem Koolhaas, and OMA, had an opportunity that few in his generation, shared, an opportunity to intervene in the city on a large scale. But the French administration could not predict the geopolitical changes that have occurred in the gap from inception and planning to execution. Europe was tilted unexpectedly east again and the vision of North West axis with Lille as its principal hinge lost its raison d'être. An important lesson: human beings can not foresee the future. Federico Zeri in an interview not

CAREE

La Form@
La Forma srl
Via A.Moro, 2/G
I-31040 Nervesa d. Batt. TV
tel.++39 0422 882534
fax++39 0422 882601
www.laforma.com
e-mail:info@laforma.it

Il bronzo e' una miscela potente di materiali elementari come il rame, lo stagno e il fuoco. La fonderia Strassacker possiede la tecnica e l'esperienza per creare forme uniche e di valore con questo antico metallo.



long before his death, remarked that one of his daily sources of nourishment, was not only what he purchased in the market on Campo de' Fiori, in Rome, but the conversation between the vendors and their clients. Their popular wisdom, their wits renewed his engagement with his fellow human beings. Yes, we live by the market place, and at times we even love it. But, there are other economies, the Potlatch economy that Marcel Maus wrote of in *The Gift*, for example, moral economies, amoral economies, natural economies for example. "Mutation", the title of the exhibition, is a word usually associated with natural science, it suggests above all an inevitable, unconscious, involuntary and natural processes. Closer to the word 'mutilate' it inspires the idea of some independent transformation, without an agent or a subject, certainly below the level human consciousness. If Marx responded to Darwin's thesis "how far Darwin had to travel to discover the law of his own society" we could say. *Mutatis mutandis*, Lagos is to Boston and Houston what Boston is to Lagos. Insurance companies, Banks and the entire industrial and military organization and establishment in the so called developed West, are helping to shape a world whose manifestations are everywhere and no where in particular. If history is a story told by a fool and all the world is a stage, this exhibition gussies up the globalization agenda with an ideology dressed in the language of economics it represents as an inevitable trend toward a world of winners and losers, requiring the subordination of all aspects of social and cultural life to intensified economic competition. We badly need an eloquent warning of the consequences of subordinating societies and cultures to finance. There is evidence for an urgent need to impose limitations on the abstraction of "the market" and to defend, protect and restore the capacity of societies to shape economic institutions in accordance with human priorities, human social and cultural diversity. Elevating the economic instance over all other aspects of human endeavor and human existence will destroy man and transform his surrounding into wilderness. Architecture is conditioned by a social antagonism over which the greatest architecture has no power: that same society which developed human productive capacity to unimaginable proportions has also chained men to conditions of life imposed upon them. Thus the people who in reality constitute the productive energies become deformed according to the measure of their living and working condition. 'Mutation' attests extensively to this. If towns are the concrete configuration of buildings and streets, the city is a work art par excellence only in so far as its a representation of an elaborate tissue of relations, a connective tissue of communalities and personal loyalties has both its symbolic and a real existence.

Yehuda Safran, teaches at Columbia

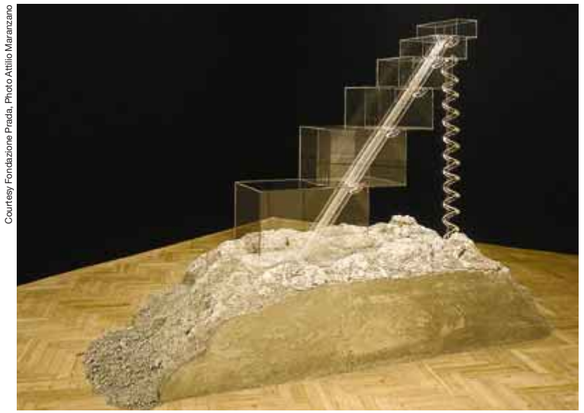
Insicurezza e indeterminatezza

Synchro System
Carsten Höller
Fondazione Prada, Milano
Fino a/until 07.01.2001

Ci sono essenzialmente due motivi di dibattito sulla mostra di Carsten Höller: il primo legato a ciò che possiamo chiamare la poetica dell'artista che affronta problemi come l'insicurezza, il dubbio, i sistemi di indeterminatezza; il secondo legato alla moda, a quanto questa genera esteticamente e socialmente. Benché il lavoro di Höller non sia direttamente connesso alla questione moda, come avviene invece per artisti quali Sylvie Fleury, il fatto di esporre in uno spazio di una nota maison ci obbliga a discutere anche questa problematica. La relazione arte e moda, cui guardo con favore poiché penso che la totalità dell'arte possa e debba rapportarsi a qualunque altra disciplina, è al centro del dibattito dell'arte da alcuni anni, non come fatto strumentale, ma sostanziale. Si tratta di una discussione che si è ravvivata a partire dal 1996, quando Germano Celant, curatore oggi della mostra di Höller, diresse allora la Biennale Arte e Moda a Firenze. Ricordo che ci fu una levata di scudi da parte di chi avvertiva la 'vampirizzazione' dell'arte. Ovvero: gli stilisti sono da considerarsi artisti? Questione sovradimensionata e piena di fraintendimenti non ancora risolti, generati anche da modalità di partecipazione degli stessi stilisti. Prada fu tra quelli che si limitarono a offrire il suo spazio all'artista, come ora con la Fondazione. Ma evidentemente non basta, se l'opera di Damien Hirst, pur di altissima qualità, mancava di incisività: la "nuova fattoria" di pecore, galline e dipinti risultava avvolta da un'aura glamour che finiva per far risaltare l'aspetto decorativo dell'opera, al contrario di *Addina*, l'installazione con galline per i Cantieri culturali della Zisa, a Palermo, curata da Paolo Falcone o di *Una casa per maiali e persone* a Documenta X (curata da Catherine David) ancora nel 1997, di Carsten Höller sempre in collaborazione con Rosemarie Trockel. La vera questione non è se gli stilisti debbano essere considerati artisti o meno ma la glamourizzazione dell'arte che la moda in alcuni casi produce. Questo, a detta di molti, è accaduto in quasi tutte le mostre, sempre di grande qualità, che si sono viste alla Fondazione Prada: perfino con le opere di un artista radicale come Walter De Maria. Come dire che gli artisti non sono riusciti a farci dimenticare la moda, a concentrare l'attenzione sull'arte. Fortunatamente ci sono modi e modi di fare moda come ci sono modi e modi di fare arte: l'arte di Carsten Höller è riuscita a sottrarsi all'atmosfera dello spazio espositivo: una mostra incisiva in cui ci si sente appieno dentro l'arte di una vita attiva. Il superamento della glamourizzazione era già avviato con la precedente mostra di Marc Quinn: questo mi fa pensare che gli artisti più giovani agiscono meglio dentro tale spazio, forse perché nati nell'epoca dell'estetizzazione. Difatti la mostra di Carsten Höller è perfetta anche nella parte catalogo, un registro a forma di album di piccole dimensioni, una perla editoriale che evita il coffee-table book, un libro in cui forma e informazione si fondono al meglio con innovazione. E se il 'Registro' Höller non dovrebbe mancare dai nostri scaffali, ancora più la mostra dovrebbe essere la prima meta nelle nostre visite. L'artista ci offre un percorso ricco, articolato, pieno di idee e di sensazioni a partire dalla prima opera: "*Maison Ronquiére, il laboratorio del dubbio*", una scultura modello in plexiglass di una casa a gradoni, con una lunga scalinata interna da dove si scende attraverso uno scivolo chiuso, motivo che ritorna in Höller; il tutto poggia su una base di terra. Marcel Odenbach, un artista tedesco suo amico, mi dice che quell'opera è riferita a un pezzo di terreno che hanno comperato in società in Ghana, sul quale stanno pensando di costruire qualcosa: ma anche che c'è un rapporto con la Casa Malaparte, a Capri, in cui l'elemento scala è architettonicamente sostanziale. Le opere di Höller non sono mai forme chiuse, ma sempre aperte: anche perché ispirate ai sistemi della scienza, da parte di un artista che proviene da una formazione scientifica, avendo fatto studi di biologia prima di passare all'arte. È la tradizione tedesca, quella che, per intenderci, da Beuys arriva fino a Höller. Torniamo nella seconda sala, di fronte all'opera *Ligth Wall*: una parete di 3552 lampadine intermittenti si sincronizza con i picchi massimi e minimi delle onde cerebrali scoperte dal neurologo tedesco Hans Berger nel 1926. A questo punto, di fronte all'opera, non ci resta che partecipare all'esperimento, chiudendo gli occhi per avere un'esperienza allucinatoria, per vedere ad occhi chiusi: cosa che nei lavori di Höller accade, perché siamo quasi sempre trasformati da spettatori o visitatori in cavie di esperimenti scientifico-estetici. Questo avviene in tutte le altre opere: come nel corridoio luce-grigio-buio-grigio-luce, che utilizza i meccanismi della paura, del pericolo, che però finisce per produrre felicità. Quando dal buio pesto torniamo alla luce, ci troviamo nelle *Stanza dei funghi capovolti*: una grande sala bianca dal cui soffitto, (ex pavimento) pendono grandi funghi *Amanita Muscaria* ruotanti su se stessi. A questo punto

I funghi di Holler non sono solo appesi sottosopra, ma ruotano
Holler's funghi are not only upside down, they rotate as well

Courtesy Fondazione Prada, Photo Attilio Maranzano



Courtesy Fondazione Prada, Photo Attilio Maranzano

Maison Ronquières: il laboratorio del dubbio, 2000
Maison Ronquières: the laboratory of doubt, 2000

Carsten Holler, Muro di luci, 2000
Light Wall, 2000

Courtesy Fondazione Prada, Photo Attilio Maranzano

UNA BRILLANTE IDEA DI EMILIO TADINI PER DECORARE LA TRASPARENZA
Particolare della vetrata "Fabe"

Henry glass - Via Boure, 35 - 31046 Oderzo (TV) Tel. 0422/815349 Fax. 0422/815062 http://www.henryglass.it E-mail: info@henryglass.it

Henry glass®
Vetrate,
porte a battente,
porte scorrevoli
con sistema brevettato
Henry glass®
Azienda certificata
ISO 9002

SCIROCCO
Calde idee per arredare
SCIROCCO H S.r.l.
28024 Gozzano (No) - Via Novara, 41
Tel. 0322 955 935
e-mail: info@sciroccoh.it
http://www.sciroccoh.it

non si è più solo allucinati ma ci si trova dentro l'allucinazione, lo spazio è trasformato e trasforma. Certo, uscendo dalla stanza ci troviamo di fronte alla struttura grezza, alla messa a nudo del dato costruttivo, passando ancora una volta dal territorio dell'estetica a quello della scienza: "… da una situazione di sorpresa a quella di non sorpresa che suscita una sorpresa". La vera sorpresa è però la totalità dell'arte che si è realizzata in pieno, perché ci sono modi e modi di fare moda, ma anche e soprattutto modi e modi di fare arte.
Giacinto Di Pietrantonio, critico d'arte

Restless anxiety There are essentially two reasons for debate about the Carsten Höller exhibition: the first has to do with what we may call her idiosyncratic outlook on such issues as insecurity, doubt and systems of indeterminacy; and the second, on fashion and what it gives rise to aesthetically and socially. Although Höller's work is not directly connected to the fashion issue, unlike that of artists like Sylvie Fleury, the fact that she has exhibited on the premises of an institution funded by a well-known fashion label indicates that it too is a relevant aspect.
I see the art-fashion relationship as a good thing, as to my mind the totality of art can and must relate to any other discipline. It is a link that has underpinned the art debate for a number of years, not as an instrumental but as a substantial fact. The discussion was revived in 1996, when Germano Celant, curator of the present Höller show, was in charge of the Art and Fashion Biennale in Florence. I recall the hostile reactions of those who feared that 'vampires' were feeding on the blood of art. In other words: should fashion designers be considered artists? The question is an over-inflated one, fraught with misunderstandings still unresolved, depending also on how far the fashion designers themselves are actually involved. Prada was among those that confined themselves to making their space available to the artist, as the Foundation has done now. But clearly that is not enough, for the work of Damien Hirst, though of the topmost quality, lacked incisiveness, as the "new farm" of sheep, chickens and paintings was wrapped in an aura of glamour that ended up emphasizing the decorative aspect of the work - unlike *Addina*, the installation with chickens for the Zisa cultural yards in Palermo, curated by Paolo Falcone, or *A House for Pigs and Persons* at Documenta X (curated by Catherine David), also in 1997, by Carsten Höllen again in collaboration with Rosemarie Trockel.The real point is not whether or not fashion designers should be regarded as artists, but the glamorisation of art which fashion in some cases brings about. This, according to many, has been the case with almost all the exhibitions, albeit of the highest quality, presented at the Fondazione Prada: even with the works of a radical artist like Walter De Maria. Which is like saying that the artists have failed to make us forget fashion and to focus our attention on art instead. Luckily there are a great many different ways of creating fashion, just as there are a great many different ways of producing art: Carsten Höller's art has managed to escape the atmosphere of the exhibition space: with an incisive display that makes one feel deeply involved in the art of an active life. Glamour had, as a matter of fact, already been ousted by the previous exhibition, that of Marc Quinn; which would seem to suggest that the younger artists act better in that space, perhaps because they were born into a period of aestheticism. The Carsten Höller show is also perfect in its catalogue: a register in the shape of a small album, a publishing pearl that avoids becoming a coffee-table book and in which form and information are fused with innovation to the best advantage. And while the Höller Register ought not to be missing from our bookshelves, a visit to the exhibition must surely take priority. We are taken by the artist on a richly articulated journey full of ideas and sensations, starting from its first work, *Maison Ronquière, the laboratory of doubt*. This plexiglas model sculpture of a tiered house has a long internal staircase, from which one descends through a closed slide (a leitmotif of Höller's work), while the whole rests on an earth base. Marcel Odenbach, a German artist friend of hers, tells me that this work relates to a plot of land they bought together in Ghana, on which they are thinking of building something: but also that there is a relationship between it and *Casa Malaparte* on Capri, where the stair feature is architecturally significant. Höller's works are never closed forms, but always open, also because they draw inspiration from the systems of science. The artist in fact comes from a scientific background, having studied biology before switching to art. This is a German tradition, extending from Beuys to Höller herself.
Going back to the second room, we are confronted by *Light Wall*, a work consisting of 3552 intermittent bulbs, synchronised with the maximum and minimum peaks of the cerebral waves discovered by the German neurologist Hans Berger in 1926. At this point it only remains to join the experiment, by closing one's eyes and entering into a hallucinatory experience, in order to see through closed eyes. That is indeed what happens in Höller's works, because we are nearly always turned from spectators or visitors into guinea-pigs for scientific and aesthetic tests. And it happens in all the other works: as in the light-grey-dark-grey-light

LeWitt o Stella? Five-Pointed star with brands of color, gouache di Sol LeWitt, 1991
Sol LeWitt, Five-Pointed star with brands of color, 1991, gouache on paper

corridor, which exploits the mechanisms of fear and danger yet eventually issues into happiness. Returning from pitch darkness to light, we find ourselves in the *Room of the Reversed Funguses*: a large white space from the ceiling (ex-floor) of which hang large, revolving *Amanita Muscaria* funguses. At this point we are no longer only hallucinated, but enveloped by the hallucination itself; the space is transformed and transforms. To be sure, as we come out of the room we are faced with a crude structure, laid bare in its constructional essence, passing once again from the aesthetic to the scientific: "… from a situation of surprise to one of non-surprise that causes surprise". The real surprise, however, is the totality of art fulfilled, for there are a great many different ways of creating fashion, but also and above all a great many different ways of producing art.
Giacinto Di Pietrantonio, art critic

Il concettuale si mostra

Sol LeWitt, a Retrospective
Whitney Museum, New York
Fino a/until 25.02.2001

Il Whitney Museum celebra i quarant'anni di attività con un'imponente retrospettiva dedicata all'opera di Sol LeWitt, uno dei pionieri dell'arte concettuale. Sono presentati in mostra oltre 150 lavori del settantaduenne artista americano che documentano le diverse espressioni del suo percorso artistico: dalle opere su carta ai celeberrimi Wall Drawings - lavori a matita, pastelli, acquerelli o acrilico eseguiti direttamente sul muro-, dalle fotografie alle structures, termine che LeWitt preferisce al più convenzionale 'sculture' per indicare opere tridimensionali. Ultima tappa del tour americano dopo il MoMA di San Francisco e il MoCA di Chicago la mostra, curata da Gary Garrels, è stata personalizzata dall'artista che ha realizzato per il Whitney la Double Pyramid, due piramidi asimmetriche il cui frastagliato profilo rimanda all'architettura del museo, il granitico "ziggurat rovesciato", che Marcel Breuer realizzò nel 1966. Al valore celebrativo della scultura va aggiunto il potere evocativo che l'architettura ha esercitato nell'opera di Sol LeWitt. "Non considero le mie strutture modulari delle sculture perché non appartengono alla storia della scultura", sostiene "Le fonti della mia ispirazione vanno rintracciate nel mondo dell'architettura. Ho sempre ammirato gli architetti del Rinascimento italiano, soprattutto Brunelleschi e Bramante". Del Rinascimento LeWitt mutua anche il sistema proporzionale che, in continuità con le teorie pitagoriche-platoniche dell'accademia di Marsilio Ficino poi riprese da Leon Battista Alberti nel concetto di 'finimento', si ispira alle armonie musicali. "La musica è per me un modello per pensare l'arte" afferma l'artista di Hartford che attualmente vive a Spoleto, "Confronto le idee che ho più con le composizioni musicali che con le altre arti tradizionali". Architettura e musica sottendono le sue indagini giovanili sulla modularità delle strutture tridimensionali. Dalle prime sculture in legno e tela bianca centrate sulla forma del quadrato del 1962 realizza poi, a partire dal 1964, moduli dove il cubo diventa elemento generatore di una serie virtualmente infinita di combinazioni e dove la figura tridimensionale viene definita dalle linee di contorno che ne delimitano il vuoto. Ciò consente di attivare la percezione sulle regole strutturali su cui la figura è costruita. Le combinazioni sono determinate da una logica arbitraria ma le loro regole, una volta poste, vengono rigorosamente rispettate. Nel 1967 Sol LeWitt stila i *Paragraphs on Conceptual Art*, che, insieme alle *Sentences on Conceptual Art* del 1969 divengono i testi fondativi dell'arte concettuale. L'idea diviene l'atto qualificante dell'artisticità,

Sol LeWitt, Forma derivante da parallelepipedo, 1991, gouache su carta
Form derived from a cubic rectangle, 1991, gouache on paper

Noi pensiamo
che una grande immagine
ha bisogno
di una grande
cura dei particolari.
Teuco,
per la sua sede
ha pensato a noi.

Facciate continue, infissi in alluminio, strutture in acciaio e carpenterie metalliche. Questo è il nostro lavoro. L'esperienza, la capacità, l'innovazione, la flessibilità di uno staff tecnico pronto a risolvere ogni problema, vivendo la forma come una sfida e considerando la perfezione tecnica solo un punto di partenza. Questo è quello che mettiamo nel nostro lavoro.

Promo
Il Pensiero Tecnico.

Promo srl Corridonia (MC) Tel. 0733 433542
www.promoinfissi.it - info@promoinfissi.it

l'esecuzione perde di centralità e viene delegata ad altri mentre assume importanza la fase progettuale dell'opera. "Nell'arte concettuale l'idea o concetto è l'aspetto più importante del lavoro. Tutte le decisioni vengono prese prima e l'esecuzione è un aspetto irrilevante. L'idea diviene la macchina che fa l'arte" scrive LeWitt nei *Paragraph* e "solo le idee sono pezzi d'arte, esse appartengono alla catena di sviluppo che può eventualmente trovare una forma. Le idee non hanno bisogno di essere realizzate fisicamente" aggiunge poi nelle *Sentences* affermando provocatoriamente la sua concezione sulla natura dell'arte. Negli anni Settanta LeWitt introduce i Wall Drawings, disegni amplificati a dimensione di ambiente, fondati sull' aggregazione di elementi geometrici semplici, realizzati direttamente sul muro in occasione di mostre o eventi, la cui limitata temporaneità li rende effimeri. Il minimalismo euclideo degli anni Sessanta cede il passo al voluttuoso barocco delle opere più recenti, che insieme alle idee trasmettono anche emozioni.
Stupisce, nella mostra del Whitney, proprio la capacità mediatica delle opere di LeWitt, la loro accessibilità rappresentativa che, riferita all'arte concettuale, ha il potere di un ossimoro. I valori intellettuali vengono rappresentati con insolita chiarezza e godibilità estetica e, sebbene questioni come la "riproducibilità dell'opera d'arte" e il ruolo dell'artista restino comunque sospese, anche i detrattori dell'arte concettuale sono costretti a una revisione esegetica. La forza caleidoscopica dei Wall Drawings è la vera protagonista di questa mostra. La loro energia vibrante avvolge il quarto piano del museo e riscalda i sensi dei numerosi visitatori intorpiditi dal plumbeo freddo newyorchese. Onde, rette, punti, quadrati, cerchi si inseguono velocemente da una parete all'altra, con un ritmo serrato, che ipnotizza e seduce anche i più scettici. Quadrati che si ribaltano, ruotano e si intersecano, le cui infinite variazioni dimensionali rimandano all'elemento suprematista di Malevich o ai tormenti di Mondrian. Le pulsioni cromatiche dei Wall Drawings si stemperano nel candore minimale delle Structures che li accompagnano fedelmente, uno per uno in ogni sala, e li ancorano al suolo con metafisico distacco. LeWitt crea orbite, ci costringe a girare intorno, a prendere atto delle diverse cromie –bianco su nero e viceversa e poi abissi di colori- e della regola combinatoria che le ha generate. Tutti gli elementi del linguaggio pittorico, colore, superficie, segno, vengono trattenuti, non enunciati, ma attivati in relazione fra loro. Anche Breuer entra nel gioco. La grande finestra obliqua è parte integrante della griglia del *Serial Project#1*, come la vicina *Double Tower* riecheggia il verticalismo dei grattacieli. Si è quasi tentati dall'ignorare le lunghe e microscopiche didascalie se esse non celassero intenzionalmente l' 'idea' germinale dell'opera. *Wall Drawing#766. Twenty one isometric cubes of varying sizes each with color ink washes superimposed*, *Wall Drawing#51. All architectural points connected by straight lines*, *Wall Drawing#46. Vertical lines, not straight, not touching, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall*. Se è vero, come afferma LeWitt che "gli artisti sono mistici piuttosto che razionali. Arrivano a conclusioni che la logica non può raggiungere" qui la sferzante vitalità delle opere conduce all'assoluto con maggiore vigore dell'asettico ermetismo del concetto. Che piaccia o no al loro autore.
Alba Cappellieri, architetto

The conceptual on display

The Whitney Museum is celebrating its fortieth year with an impressive retrospective on Sol LeWitt, one of the pioneers of conceptual art. More than 150 works by the 72-year-old American artist, are on view. They document the diverse expressions of his artistic development: from the works on paper to the world-famous wall drawings – done in pencil, pastel, watercolour or acrylic directly onto the wall – and from his photographs to the structures, the term preferred by LeWitt to the more conventional *sculptures* to indicate three-dimensional works. On its last leg of the American tour after MoMA in San Francisco and MoCA in Chicago, the exhibition, curated by Gary Garrels, has been personalised by the artist who for the Whitney created his Double Pyramid. This comprises two asymmetrical pyramids whose jagged profile relates to the museum's architecture, the granitic "reversed ziggurat" which Marcel Breuer designed in 1966. To the celebratory value of the sculpture should be added the evocative power that architecture has exerted on Sol LeWitt's work. "I don't think of my modular structures as sculptures because they do not belong to the history of sculpture", he maintains. "The sources of my inspiration should be traced to the world of architecture. I have always admired the Italian Renaissance architects, especially Brunelleschi and Bramante". From the Renaissance LeWitt has also borrowed the proportional system which, continuing the Pythagorean-Platonic theories of Marsilio Ficino's academy subsequently taken up by Leon Battista Alberti in the concept of 'finishing', is inspired by musical harmonies. "Music is for me a model for thinking about art", states the Hartford-born artist who now lives at Spoleto. "I compare my ideas more to musical compositions than to the other traditional arts". Architecture and music were the mainstay of his earlier ventures into the modularity of three-dimensional structures. From the first sculptures in wood and white canvas centred on the shape of the painting, done in 1962, he went on, from 1964, to create modules where the cube became the generating element in a virtually infinite series of combinations, and where the three-dimensional figure is defined by the outlines delimiting its void. This triggers a perception of the structural rules on which the figure is constructed. The combinations are determined by an arbitrary logic but their rules, once in place, are rigorously obeyed. In 1967 Sol LeWitt wrote his *Paragraphs on Conceptual Art*, which, with his *Sentences on Conceptual Art* of 1969, became the fundamental creed of conceptual art. The idea becomes the qualifying act of artistic endeavour, execution loses its centrality and is delegated to others, whilst importance is attached to the project stage of the work. "In conceptual art the idea or concept is the work's most important aspect. All decisions are taken beforehand, and the execution is an irrelevant aspect. The idea becomes the machine that makes the art" , writes LeWitt in the *Paragraphs*, and "only the ideas are pieces of art, belonging to the chain of development that may eventually find a form. Ideas don't need to be physically realised", he adds later, in his *Sentences*, provocatively stating his view of the nature of art. In the 1970s LeWitt introduced his Wall Drawings, enlarged to the scale of their site and founded on the aggregation of plain geometrical elements, done straight onto the wall on the occasion of exhibitions or events, the limited time span of which makes them short-lived. The Euclidean minimalism of the 1960s gave way to the voluptuous baroque of his more recent works, which together with the ideas also transmit emotions. What is striking about the Whitney show is precisely the mediatic capacity of LeWitt's works, their representative accessibility which, in its reference to conceptual art, has the power of an oxymoron. Their intellectual values are represented with unusual clarity and aesthetic pleasure and, although questions like the "reproducibility of the artwork" and the role of the artist are however left hanging in the balance, even the detractors of conceptual art are compelled to undergo some energetic rethinking.
The kaleidoscopic impact of the Wall Drawings is the real protagonist of this exhibition. Their vibrant energy pervades the museum's fourth floor and warms the senses of the numerous visitors numbed by the leaden cold temperatures of New York. Waves, straight lines, dots, squares and circles rapidly pursue one another from one wall to another, at a pace that hypnotizes and seduces even the most sceptic spectator. Squares turn upside-down, rotate and intersect, their infinite dimensional variations suggesting the suprematist element of a Malevich or the torments of a Mondrian. The chromatic throbbings of the Wall Drawings are tempered in the minimal candour of the structures that faithfully accompany them, one for one in every room, and anchor them to the ground with a metaphysical detachment. LeWitt creates orbits, compelling us to go round, to take note of their diverse colours – white on black and vice versa and then chasms of colours – and of the combinatory rule that generated them. All the elements of the language of painting – colour, surface, line – are restrained, not enunciated, but activated in relation to one another. Breuer, too, is brought into play. The large oblique window is an integral part of the grille in Serial Project#1, just as the nearby Double Tower echoes the verticalism of New York's skyscrapers. One might almost be tempted to give the long and microscopic captions a miss if they had not intentionally concealed the germinal 'idea' of the work. *Wall Drawing#766. Twenty-one isometric cubes of varying sizes each with color ink washes superimposed*, *Wall Drawing#51. All architectural points connected by straight lines*, *Wall Drawing#46. Vertical lines, not straight, not touching, uniformly dispersed with maximum density, covering the entire surface of the wall*. If it is true, as LeWitt affirms, that "artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach", then here the whip-like vitality of the works leads to the absolute with more vigour than the aseptic hermetism of the concept.
Whether the artist likes it or not.
Alba Cappellieri, architect

Struttura aperta verticale nera, 1964, legno dipinto
Vertical open structure black, 1964, painted wood

Photograph © Sean McEntee

Res
Doors and systems
Italy 20038, Seregno - Milan
via Cassina Savina, 49
P.O. Box 80
tel +39 0362 238620
fax +39 0362 327860
www.resitalia.it
info@resitalia.it

Mood System: porte battenti
AD Massimo Cavana

calendario
calendar

review

a cura di/edited by Anna Dell'Orto, Giorgio Tartaro

Concorsi
Competitions

Germania/Germany

Köln
● IOC/IAKS Award 2001
International architecture award for completed sports and leisure facilities organized by IOC and IAKS
http: www.sports-facilities.worldsport.com
Scadenza consegna/deadline submission 18.5.2001

Krönberg
● BraunPrize 2000: Dream Real Products
http://www.braunprize.com
1°premio/1st prize 20.000 DM
Scadenza consegna/deadline submission 31.1.2001

Giappone/Japan

Osaka
● The 14th Koizumi International Lighting Design Competition for Students
Kaori Shiina Lomazzi
corso Plebisciti 1, 20129 Milano
F +39-02741840
E-mail: kaopao@tiscalinet.it
http://www.koizumi.co.jp
Scadenza iscrizione/deadline application 30.1.2001

Italia/Italy

Bolzano
● European award for the design of Bolzano Modern Art Museum
Studio Plan Werk Stadt
corso Museo 50, 39100 Bolzano
T +39-0471300333
E-mail: info@planwerkstadt.it
1°premio/1st prize Lit 80.000.000
Scadenza consegna/deadline submission 26.1.2001

Milano
● Vibram® international awards competition for the components in rubber and elastic materials
Connexine S.n.c.
via Cadore 33, 20135 Milano
T +39-02-55184662
E-mail: yellow-tag@yellow-tag.com
http:// www:yellow-tag.com
Premi/amount 12.394 Euro
Scadenza consegna/deadline submission 15.1.2001

Roma
● Europan 6. International award for young architect
EUROPAN Italia: Maria R. Vesco
corso Rinascimento 11, 00186 Roma
T +39-066861374
E-mail: infoeuropan@archiword.it
Premi/awards: 10,000 Euro
Scadenza iscrizione/deadline application 12.1.2001

Svizzera/Switzerland

Bern
● Architekturpreis Beton 01.
Cemsuisse
Marktgasse 53, 30100 Bern
T +31-327-9797
E-mail: franziska.frei@cemsuisse.ch
http://www.cemsuisse.ch
Premi/amount Fr 50.000
Scadenza consegna/deadline submission 16.2.2001

Langenthal
● Design Preis Schweiz
Design Centre
Postfach 1626, 4901 Langenthal
T +31-62-9230333
E-mail: designpreis@designnet.ch
http://www.designNet.ch
Premi/awards 75.500 SwF
Scadenza iscrizione/deadline application 30.4.2001

USA/USA

Washington
● SEGD Annual Design Awards 2001
SEGD-Society for Environmental Graphic Design
401 F Street NW, Suite 333
Washington DC 20001
T +1-202-6385555
http://www.segd.org
Scadenza iscrizione/deadline application 29.1.2001

Mostre, eventi, fiere
Exhibitions, events, fairs

Austria/Austria

Salzburg
● 31.1.2001-3.2.2001
TexBO 2001
Reed Messe Salzburg
T +43-662-4477143
E-mail: paul.hammerl@reedexpo.at
http://www.reedexpo.at
http://www.texbo.at

Wien
● fino a/until 28.1.2001
Baselitz. In the Blainville Woods
Klosterneuburg/Wien
T +43-2243-37050
● fino a/until 25.2.2001
Hundertwasser Architecture.
Kunst Haus Wien
Unter Weissgerberstrasse 13
T +43-1-7120495
● fino a/until 28.1.2001
Luis Barragán. The Quiet Revolution
MAK-Austrian Museum Applied Arts
Stubenring 5
T +43-1-71136
● fino a/until 19.1.2001
Finnland: Architektur 20.Jahrhundert
Wiener Städtische
Schottenring 30
T +43-1-531391027
● fino a/until 22.1.2001
Groneggers Werkstatt. Körper Bild Bau
Architektur Zentrum Wien
Museumplatz 1
T +43-1-5223115

Belgio/Belgium

Bruxelles
● fino a/until 28.1.2001
Voici. 100 Years of Contemporary Art
Palais des Beaux-Arts
rue Ravenstein 23
T +32-2-5078468

Danimarca/Denmark

Umlebæk
● fino a/until 14.1.2001
Vision and Reality
26.1.2001-22.4.2001
Magnum. Our Turning World.
Photography 1989-1999
Louisiana Museum of Modern Art
T +45-49190719

Francia/France

Blois
● fino a/until 28.2.2001
Patrick Saytour 90.00
Musée de l'Objet de Blois
6, rue Franciade
T +33-2-54788726

Bordeaux
● fino a/until 25.3.2001
Mutations. Evénement culturel sur la ville contemporaine
Arc en Rêve Centre d'Architecture
Entrepôt, 7 rue Ferrère
T +33-0-56527836

Grenoble
● fino a/until 5.2.2001
Roger Bissière
Musée de Grenoble
place de Lavalette 5
T +33-4-76634444

Paris
● 11.1.2001-15.1.2001
Salon du Meuble de Paris
Paris Expo-Porte de Versailles
COSP
22, av. Franklin-Roosevelt, 75008 Paris
T +33-1-41220204
E-mail:info.meuble@salondumeuble.com
http://www.solondumeuble.com
● fino a /until 28.1.2001
Thomas Demand
fino a/until 28.1.2001
Bernard Piffaretti.
Va-et-vient, Come and Go
Fondation Cartier
boulevard Raspail 261
T +33-1-42185651
● fino a/until 22.1.2001
Les bons génies de la vie domestique
fino a/until 5.2.2001
Germaine Krull
24.1.2001-9.4.2001
Alberto Giacometti: l'œuvre dessiné
Centre Pompidou
T +33-1-44781233
● fino a/until 4.2.2001
M. K. Ciurlionis (1875-1911)
Musée d'Orsay
62, rue de Lille
T +33-1-40494814
● fino a/until 11.3.2001
L'Ecole de Paris 1901-1929
Musée d'Art Moderne de la Ville
11, avenue du Président Wilson
T +33-1-53674000
● fino a/until 16.1.2001
Gitty Darugar. Portraits d'Architectes
La Galerie d'Architecture
11, rue des blancs manteaux
T +33-1-49966400
● fino a/until 16.2.2001
Agence Actar Arquitectura - Espagne
Pavillon de l'Arsenal
2, boulevard Morland
T +33-1-42763397

Marseille
● fino a/until 4.3.2001
Triomphes du Baroque. Architecture en Europe 1600-1750
Centre de la Vieille Charité
2, rue de la Charité
T +33-4-91145880

Nice
● fino a/until 14.1.2001
Sert & la Méditerranée
Forum d'Urbanisme et Architecure
Mairie de Nice
T + 33-4-97133151

Germania/Germany

Berlin
● fino a/until 28.1.2001
Zaha Hadid. Urban Architecture
Wolfburg - Rom - Cincinnati
Aedes East Forum
Rosenthaler Strasse 40/31
T +49-30-2827015
● fino a/until 25.2.2001
Meisterwerke aus dem Museum Brücke Museum
Bussardsteig 9
T +49-30-8312029
● fino a/until 4.2.2001
Blow Up. Shaped Air in Design, Architecture, Fashion and Art
Vitra Design Museum Berlin
Kopenhagener Strasse 58
T +49-30-4737770
● fino a/until 31.1.2001
Tachismus - Informel
Galerie Georg Nothelfer
Corneliusstrasse 3
T +49-30-25759806

Bremen
● fino a/until 1.4.2001
Bremen in Form 2000
Design Zentrum Bremen
im Wilhelm Wagenfeld Haus
Am Wall 209
T +49-421-338810
● fino a/until 4.3.2001
Amnesia. Gegenwart des Vergessens
Neues Museum Weserburg Bremen
Teerhof 20
T +49-421-598390

Düsseldorf
● fino a/until 18.2.2001
Aller Anfang ist Merz. Von Kurt Schwitters bis heute
Kustsammlung Nordrhein-Westfalen
Grabbleplatz 5
T +49-211-83810

Essen
● fino a/until 11.2.2001
Bernhard Fuchs. Portraits in Farbe
Museum Folkwang
Goethestrasse 41
T +49-201-8845000

Frankfurt am Main
● fino a/until 4.3.2001
Szenenwechsel
Museum für Moderne Kunst
Domstrasse 10
T +49-69-21230447
● fino a/until 22.4.2001
Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär
Jüdisches Museum
Untermainkai 14-15
T +49-69-21238805

Hamburg
● fino a/until 18.2.2001
Emil Nolde. Die Religiösen Bilder
fino a/until 21.1.2001
Ein Räumen. 60 aktuelle Projecte
Hamburger Kunsthalle
Glockengiesserwall
T +49-40-428542612

Hannover
● fino a/until 28.1.2001
Begegnungen: Max Ernst und Dieter Roth
Sprengel Museum
Kurt-Schwitters-Platz
T +49-511-16843875
● 13.1.2001-16.1.2001
Domotex 2001
Industrie Forum Design Hannover
Deutsche Messe AG
Messegelände
T +49-511-8932400
E-mail: info@ifdesign.de
http://www.ifdesign.de

Karlsruhe
● fino a/until 25.2.2001
Franz West - In & Out
fino a/until 23.2.2001
City-Daten zur Stadt unter den Bedingungen der Informations-Technologie
ZKM-Zentrum Kunst Medientechnologie
Lorenzstrasse 19
T +49-721-81000

Köln
● 15.1.2001-21.1.2001
Internationale Möbelmesse
Exhibition Kautsch
Kölnmesse Gmbh
Messeplatz 1
T +49-221-8210
E-mail: info@koelnmesse.de
http://www.koelnmesse.de

Ludwigshafen
● fino a/until 28.1.2001
Miró. Mein Atelier ist men Garten
Wilhelm-Hack-Museum
Berliner Strasse 23
T +49-621-5043411

Mannheim
● fino a/until 18.2.2001
Gold macht Lust. Richard Wagners Welt in Bildern
Städtische Kunstalle Mannheim
Moltkestrasse 9
T +49-621-2936413

München
● 16.1.2001-21.1.2001
BAU 2001
Messe München GmbH
Messegelände, D-81823 München
T +49-899-4920630
E-mail: info@bau-muenchen.de
http://www:bau-muenchen de

Stuttgart
● fino a/until 29.4.2001
Yves Tanguy and Surrealism
Staatsgalerie Stuttgart
Konrad-Adenauer-Strasse 30
T +49-711-2124075

Wolfsburg
● fino a/until 21.1.2001
Roy Lichtenstein
fino a/until 18.2.2001
Laurence Weiner. Bent & Broken Shafts of Light
Kunstmuseum Wolfsburg
Porschestrasse 53
T +49-5361-26690

Gran Bretagna/Great Britain

London
● 20.1.2001-16.4.2001
The Genius of Rome 1592-1623
fino a/until 18.2.2001
Turner: the Great Watercolours
Royal Academy of Arts
Piccadilly
T +44-20-73008000
● fino a/until 11.2.2001
William Blake
Tate Britain, Millbank
T +44-20-78878000
● fino a/until 12.2001
The Unilever Series: Louise Bourgeois
Tate Modern, Bankside
T +44-20-78878000
● fino a/until 21.1.2001
Design Sense. An Exhibition
Designmuseum
Shad Thames
T +44-20-74036933
● 24.1.2001-22.4.2001
Futurism and Photography
Estorick Collection of Modern Art
39a Canonbury Square
T +44-20-77049522
● fino a/until20.1.2001
Georg Baselitz
Gagosian Gallery
8 Heddon Street
T +44-20-72928222

Italia/Italy

Bologna
● fino a/until 4.3.2001
Paul Klee. Figure e metamorfosi
Museo Morandi
piazza Maggiore 6
T +39-051203646
● 19.1.2001-26.2.2001
Oriol Bohigas e MBM Arquitectes. Sei fiaschi
Padiglione Esprit Nouveau OIKOS
T +39-051203040
● 25.1.2001-29.1.2001
Arte Fiera 2001
Bolognafiere
piazza Costituzione 6, 40128 Bologna
T +39-051282111
E-mail: dir.com@bolognafiere.it
http://www.bolognafiere.it

Busto Arsizio
● fino a/until 11.3.2001
Ottocento italiano. Da Lega a Wildt
Fondazione Bandera
via Andrea Costa 29
T +39-0331322311

Brescia
● fino a/until 16.4.2001
Russi 1900-1920. Le radici dell'avanguardia
Palazzo Martinengo di via Musei 30
T +39-0302807934

Cantù-Como
● fino a/until 14.1.2001
Ugo La Pietra. Opere 1985-2000
Gallerie del Design e Arredamento
piazza Garibaldi 5

Cesena
● fino a/until 28.1.2001
Enrico Baj. Le trame del tempo
Galleria Comunale Palazzo Ridotto
piazza Almerici
T +39-054722883

Faenza
● fino a/until 7.1.2001
Aligi Sassu. L'opera ceramica
Museo Internazionale delle Ceramiche
viale Baccarini 19
T +39-054621240

Firenze
● 11.1.2001-18.2.2001
Uniforme. Ordine e disordine
19.1.2001-18.2.2001
Kid Size. Il mondo materiale dei bambini. Mostra del Vitra Design Museum di Weil am Rhein
Stazione Leopolda, viale Rosselli 5
T +39-0553693407
● 5.2.2001-12.2001
Corsi diversi d'arte tessile
Fondazione Arte della Seta Lisio
via B. Fortini 143, 50125 Firenze
T +39-0556801340
E-mail: lisio@dada.it

Gallarate
● fino a/until 11.2.2001
Premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra
Civica Galleria d'Arte Moderna
Via Milano 21
T +39-0331791266

Genova
● 18.1.2001-22.4.2001
1950-2000. Arte contemporanea genovese e ligure
Museo di Villa Croce
via Jacopo Ruffini 3
T +39-010585772

Milano
● fino a/until 25.2.2001
Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio
Palazzo Reale
T +39-0243911119
● fino a/until 30.1.2001
Balla a sorpresa. 1919-1929
Fonte d'Abisso Arte
via del Carmine 7
T +39-02.824721
● fino a/until 11.2.2001
De Chirico. La Metafisica del Mediterraneo
Spazio Oberdan
viale Vittorio Veneto 2
T +39-0277406304
● fino a/until 3.2001
Corso di fotografia di architettura
Istituto Italiano di Fotografia
via Forcella 13, 20144 Milano
T +39-0258105598
E-mail: istituto@istifot.it
http//: www.istifoto.it
● fino a/until 6.2001
Master di progettazione per l'utenza ampliata: interni per disabili e non
ISAD - Istituto Architettura e Design
via Orobia 26
T +39-0255210700
E-mail: isad@isad.it
http://www.isad.it
● fino a/until 7.2001
Futurarium. School Aesthetic-Ethical of Design Architecture Art
via Piranesi 10
T +39-02715467
E-mail: futurarium@radiosity.it
http://www.futurarium.com
● fino a/until 28.1.2001
Giuseppe Molteni e il ritratto nella Milano romantica
Museo Poldi Pezzoli
via Manzoni 12
T +39-02794889
● fino a/until 27.1.2001
Scarpitta
Centro d'Arte Arbur
corso di Porta Romana 6
T +39-02720185
● 16.1.2001-9.2.2001
Corso aggiornamento: Progettazione integrata dei porti turistici
Politecnico di Milano
piazza L. da Vinci 32, 20122 Milano
T +39-0223994101

E-mail: rita.ceriotti@polimi.it
● 6.2.2001-18.4.2001
Corso aggiornamento: Materials & Interior Design
Di.Tec. Politecnico di Milano
via Durando 38, 20122 Milano
T +39-0258114412
E-mail: mid2001@tin.it
● 5.2.2001-13.4.2001
Corso progettazione architettonica. Limbiate: le porte della città
Di.Tec. Politecnico di Milano
T +39-029966371
E-mail: studiopogliani@tiscalinet.it
● fino a/until 25.1.2001
Aligi Sassu. Disegni dal carcere
Fondazione Corrente
via Carlo Porta 5
T +39-026572627

Modena
● 21.1.2001-11.3.2001
Il corpo nell'arte dal XVII al XX secolo. Disegni dell'Accademia di Belle Arti di Vienna
28.1.2001-25.3.2001
Domenico Gnoli. Una retrospettiva
GCM-Galleria Civica di Modena
Palazzo Santa Margherita
corso Canalgrande 103
T +39-059206919

Napoli
● fino a/until 1.2.2001
Studium. Disegni e progetti
Framart Studio
via Nuova San Rocco 62
T +39-0817414672

Omegna di Verbania
● fino a/until 7.1.2001
Nel segno del gioco
Fondazione Museo Arti e Industria
Parco Rodari 1
T +39-323866141

Padova
● fino a/until 20.1.2001
Sull'orlo del terzo millennio. Meneghetti. Antologica 1954-2000
Palazzo della Ragione
T +30-0498205006
● fino a/until 29.4.2001
Giotto e il suo tempo
Musei Civici agli Eremitani e altre sedi deputate in città
T +39-0498204547

Palermo
● 18.1.2001-28.2.2001
Emilio Isgrò
Cantieri della Zisa
via Paolo Gili 4
T +39-0916524942

Parma
● fino a/until 21.1.2001
Ettore Sottsass: 28 progetti con Andrea Fedeli
Palazzo Pigorini
T +39-0521218914

Prato
● fino a/until 1.2.2001
Yves Klein
Centro Arte Contemporanea Luigi Pecci-Museo d'Arte
viale della Repubblica 277
T +39-05745317

Reggio Emilia
● 14.1.2001-18.2.2001
Ottorino Davoli
Musei Civici
via Secchi 3
T +39-0522456477

Rimini
● fino a/until 20.5.2001
Rimini divina. Religione devozione
Museo della Città
T +39-0541681108

Roma
● fino a/until 4.2.2001
Il '900 scolpito. Da Rodin a Picasso
Museo del Corso
via del Corso 320
● fino a/until 18.3.2001
Mutazioni
Centro per le Arti Contemporanee
Spazio Temporaneo
via G. Reni 10
● 10.1.2001-13.6.2001
Corso d'antiquariato
Istituto Quasar, via Nizza 152
T +39-068557078
E-mail: quasar@istitutoqasar.com
http://www.istitutoquasar.com
● fino a/until 19.2.2001
Michael Wesely
Primo Piano Associazione Culturale
via Panisperna 203
T +39-064880309
● fino a/until 22.1.2001
Herb Ritts
Palazzo delle Esposizioni
via Nazionale 194

Rovereto
● fino a/until 18.3.2001
Automi, fantocci, marionette, ballerine
fino a/until 18.3.2001
Metapolis. Flamand - Hadid. Danza - Architettura
Archivio del '900
Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto
corso Rosmini 58
T +39-0464-438887

Torino
● fino a/until 21.1.2001
Pedro Cabrita Reis
GAM-Galleria d'Arte Moderna
via Magenta 31
T +39-0115629911
● fino a/until 4.2.2001
Michelangelo Pistoletto
Palazzina Promotrice delle Belle Arti
Parco del Valentino, via Crivelli
T +39-011-4429603
● fino a/until 14.1.2001
Luci in galleria. Da Warhol al 2000
Gian Enzo Sperone
via Cavour 8
● fino a/until 25.3.2001
Arte povera in collezione
Castello di Rivoli Museo d'Arte
T +39-0119565209

Treviso
● fino a/until 14.1.2001
La nascita dell'impressionismo
Casa dei Carraresi
via Palestro 33/35
T +39-043821306

Trieste
● fino a/until 31.1.2001
Dressed Objects Sculptures. Adelle Lutz & David Byrne
Lipanjepuntin Arte
via Diaz 4
T +39-040308099

Udine
● finoa/until 30.4.2001
Le Arti a Udine nel Novecento
Galleria d'Arte Moderna
piazzale Paolo Diacono 22
T +39-0432295891

Venezia
● fino a/until 7.1.2001
Venice/Venezia: arte californiana della Collezione Panza
Museo Guggenheim
Palazzo Venier dei Leoni
701 Dorsoduro
T +39-0412405411
● fino a/until 14.1.2001
Aperto vetro. Il vetro progettato
Museo Correr
T +39-0412747608

Verona
● fino a/until 14.1.2001
Franco Fontana. Antologica
Scavi Scaligeri Cortile Tribunale
piazza dei Signori
T +39-0458007490

Vicenza
● 27.1.2001-25.3.2001
Alessandro Mendini tra le arti
fino a/until 31.1.2001
Paul Jenkins
Basilica Palladiana, piazza dei Signori

Vigevano
● fino a/until 14.1.2001
Le sedie di Giotto Stoppino
Castello di Vigevano

Lussemburgo/Luxemburg

Luxembourg
● fino a/until 11.2.2001
Works From the Collection of Annick and Anton Herbert
Forum d'Art du Casino Luxembourg
41, rue Notre Dame
T +352-225045

Paesi Bassi/The Netherlands

Amsterdam
● fino a/until 11.1.2001
Light! Art, Technology and Society in the Industrial Age, 1750-1999
Van Gogh Museum
Postbus 75366
T +31-20-5705200

Groningen
● fino a/until 25.3.2001
Viktor & Rolf. Haute Couture Fashion Photography 1995-2000
Groningen Museum
Museumeiland 1
T +31-50-3666555

Rotterdam
● fino a/until 14.1.2001
Contemporary Japanese Architecture, Urban Design and Landscape Architecture
Nederlands Architectuurinstituut
Museumpark 25
T +31-10-4401200

Tilburg
● fino a/until 28.8.2001
Marien Schouten
De Pont Foundation for Contemporay Art
Wilhelminapark 1
T +31-13-5438300

Portogallo/Portugal

Lisboa
● fino a/until 4.3.2001
Co-laboraçoes: arquitectos/artistas
Sala Jorge Vieira Pavilhão Exposições
Parque des Nações
T +351-21-8919333

Spagna/Spain

Barcelona
● fino a/until 28.1.2001
Calders, the Mirrors of Fiction
fino a/until 25.2.2001
Time, Quickly!
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
Montalegre 5
T +34-93-3064100
● 14.1.2001-4.3.2001
Zush Tecura
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Angels 1
T +34-93-4120810
● fino a/until 21.1.2001
Robert and Sonia Delaunay
Museu Picasso de Barcelona
Montcada 15-23
T +34-93-3196310
● fino a/until 28.1.2001
Mark Rothko
Fondació Joan Miró
Parc de Montjuïc
T +34-93-4439470

Bilbao
● fino a/until 28.1.2001
Changing Perception: the Panza Collection at the Guggenheim
Guggenheim Museum
Avenida Abandoibarra 2
T +34-94-4359008

Svezia/Sweden

Stockholm
● fino a/until 14.1.2001
Oscar Niemeyer
Arkitekturmuseet
Skeppsholmen 111
Te +46-8-58727000

Svizzera/Switzerland

Appenzell
● fino a/until 25.3.2001
Carl Walter Liner. Wege zur Abstraktion 1949-1959
Museum Liner Appenzell
Unterrainstrasse 5
T +41-71-7881800

Basel
● 21.1.2001-27.1.2001
SWISSBAU01
Messe Basel, P.B., CH-4021 Basel
T +41-616862020
E-mail: swissbau@messebasel.ch
http://www.swissbau.ch

Genève
● fino a/until 4.3.2001
La création du monde. Fernand Léger et l'art africaine
Musée d'Art e d'Histoire
10, rue Charles Galland
T +41-22-4182600

Lausanne
● fino a/until 24.1.2001
Jørn Utzon
Département d'Architecture de l'Ecole Polytechnique Federale
Avenue de l'Eglise anglaise 12
T +41-21-6933231

Lugano
● fino a/until 31.3.2001
Columbus: il mobile metallico tra Italia e Svizzera
Galleria Gottardo
viale Stefano Franscini 12
T +41-91-8081988
● fino a/until 28.2.2001
Daniel Buren
Studio d'Arte Dabbeni
corso Pestalozzi 1
T +41-91-9232980

Mendrisio
● fino a/until 15.3.2001
Architettura australiana
Accademia di Architettura
Villa Argentina
T +41-91-6404860

Vevey
● fino a/until 28.1.2001
Carol Rama & Louise Bourgeois
Cabinet Cantonal des estampes
Musée Jenisch, Avenue de la Gare
T +41-21-9213401

Zürich
● fino a/until 26.1.2001
Typotektur - Architektonisch behandelte Schriften im Plakat
Museum für Gestaltung
Limmastrasse 57
T +41-1-4462288
● fino a/until 4.3.2001
Das Brasilien der Architektin Lina Bo Bardi
Museum für Gestaltung Zürich
Ausstellungsstrasse 60
T +41-1-4462211
● fino a/until 27.1.2001
Robert Wilson. Three Installations
Annemarie Verna Galerie
Neptunstrasse 42
T +41-1-2623820
● fino a/until 28.1.2001
Max Cole
Haus für konstruktive Konkrete Kunst
Seefeldstrasse 317
T +41-1-3813808

Ungheria/Hungary

Budapest
● fino a/until 31.1.2001
30 Years After. International Exhibition of Architects and Artists
Kévés Studio Gallery
Baross Street 131
T +36-1-2107432

USA/USA

Chicago
● fino a/until 18.2.2001
Gilbert & George "1999"
MCA
220 East Chicago Avenue
T +1-312-2802660

Los Angeles
● fino a/until 7.1.2001
Live Dangerous
UCLA Hammer Museum
10899 Wilshire Boulevard
T +1-310-44437020
● fino a/until 25.2.2001
Frederick Kiesler Endless Space
MAK Center-Schindler House
N. Kings Road West Hollywood
T +1-323-6511510
● fino a/until 21.1.2001
Paul McCarthy
MOCA
250 South Grand Avenue
T +1-213-6212766

Minneapolis
● fino a/until 11.3.2001
Glenn Ligon
Walker Art Center
Vineland Place
T +1-612-3757651

New York
fino a/until 29.1.2001
Collection Highlights
MoMA–Museum of Modern Art
11 West 53 Street
T +1-212-7089750
● fino a/until 18.3.2001
Alexander Girard, the Designer who Helped Define 1960s Style
fino a/until 11.2.2001
Masterpieces From from Vitra Design Museum
Cooper Hewitt-National Design Museum
2 East 91 Street
T +1-212-8498420
● fino a/until 17.1.2001
Giorgio Armani
Solomon R. Guggenheim Museum
1071 Fifth Avenue
T +1-212-4233500
● fino a/until 25.2.2001
Sol LeWitt. A Retrospective
Whiney Museum of American Art
945 Madison Avenue at 75th Street
T +1-212-5703633
● fino a/until 28.1.2001
Art Nouveau 1890-1914
fino a/until 25.2.2001
Prints Abound: Paris in the 1890's
National Gallery of Art
Fourth Street at Constitution Avenue
T 1-202-8426353
● fino a.until 17.6.2001
Jorge Pardo: Project
DIA Center for the Art
542 West 22nd Street
T +1-212-9895566
● 25.1.2001-24.2.2001
Greg Colson
Sperone Westwater
121 Greene Street
T +1-212-4313685

Pittsburgh
● fino a/until 11.2.2001
Aluminum in Contemporary Architecture
Carnegie Museum of Art
4400 Forbes Avenue
T +1-412-62231314
● fino a/until 31.7.2001
Visual Sound Part 1
Mattress Factory Museum
500 Sampsonia Way
T 1-412-2313169

Saint Louis
● fino a/until 10.2.2001
Architect of Form and Spirit: Eric Mendelsohn in Saint Louis
COCA-Center of Contemporary Art
524 Trinity Avenue
T +1-314-7256555

San Francisco
● fino a/until 4.3.2001
Hiroshi Sugimoto: Architecture Series
fino a/until 4.3.2001
Selection from the Permanent Collection of Architecture and Design
fino a/until 15.1.2001
Double Features: New Yorks by Nick Crowe and Gary Hill
1.1.2001-2.3.2001
01.01.01: Art in Technological Times
SFMOMA
151 Third Street
T +1-415-3574000

Washington
● 28.1.2001-22.4.2001
Alfred Stieglitz and Modern Art in America
National Gallery of Art
Fourth Street at Constitution Avenue
T +1-202-8426353

Stampatic
Le Ruote per arredamento
www.stampmatic.it
Furnishing Wheels
design mario giannetti

Per notizie dettagli
te e richieste di cat
logo visitare il si
internet della Ditta.
For more detailed info
mation and enquiries
bout catalogues visit t
website of the company
StampMatic Suvico (Mi) via CascinaGreppi 54 Italy

monitor

British Museum: la Corte di Foster

Nel corso della sua storia, il British Museum si è mosso quasi sempre con grande lentezza. Ci vollero quasi trentacinque anni per costruire il monumentale edificio in stile classico progettato da Sir Robert Smirke. E nei tempi moderni ci sono voluti vent'anni di discussioni per decidere la sistemazione della British Library in continua espansione: in origine la biblioteca era collocata nella sala di lettura circolare, costruita in mezzo alla corte che Smirke aveva disegnato al centro del museo e che egli pensava sarebbe stata usata per coltivare esemplari di specie botaniche esotiche. La creazione della nuova Grande Corte di Norman Foster è stata invece rapida e radicale. Mentre la biblioteca, famosa per essere stata frequentata da generazioni di studiosi e di rivoluzionari, veniva spostata in un nuovo edificio a sé stante, si dovette affrontare il problema di come trattare questa parte situata nel cuore del complesso. Il progetto del valore di 150 milioni di dollari dovuto a Norman Foster, che ha vinto il concorso ed è stato realizzato con i fondi della lotteria nazionale, ha creato un nuovo e magnifico spazio. I visitatori sono più di cinque milioni l'anno, e finora le varie gallerie erano state usate anche come percorsi di circolazione sovraffollati fra una sezione e l'altra del museo. La nuova corte cambierà questo stato di cose e permetterà ai visitatori di orientarsi e di muoversi con agio e tranquillità. A differenza della soluzione ideata da I.M. Pei per il Louvre a Parigi, la corte del British Museum non costringerà i visitatori a scendere per poi risalire, perché si trova allo stesso livello del piano principale del museo. Foster ha trasformato l'antica sala di lettura, accuratamente conservata, in un oggetto architettonico posto al centro dello splendido tetto che ricopre la corte: un tetto che ha la forma di un cuscino di vetro e ricorda il lavoro svolto un tempo da Foster con Buckminster Fuller. È fatto di più di tremila pannelli di vetro, e non ce n'è uno esattamente uguale all'altro: una prodezza resa possibile dai recenti progressi dell'informatica. Ma Foster ha impiegato anche tecniche molto più tradizionali. Ha ricostruito il portico classico – che era stato demolito al tempo in cui fu costruita la sala di lettura – dotando così la città di un nuovo spazio bello e nobile. Dietro il tamburo rivestito di pietra ha poi creato una serie di terrazze-ristorante e sotto la corte una nuova sala per conferenze.

Foster's court For most of its history the British Museum has moved very slowly. It took almost 35 years for Sir Robert Smirke's monumental classical building to be completed. And in modern times it spent 20 years debating how to accommodate the ever expanding British Library, originally accommodated in the round reading room constructed in the middle of what Smirke had designed as an open courtyard at the centre of the museum which he believed would be used to cultivate exotic botanical specimens. But the creation of the new Great Court at the heart of the museum by Norman Foster has been both radical, and rapid.
When the library, made famous as a reading room patronised by generations of scholars and revolutionaries, moved into a new building of its own, the Museum was faced with the problem of how to deal with this whole at its heart. Norman Foster's $150 million competition winning design, built with the help of the British lottery creates a magnificent new public space for the museum. With more than 5 million visitors each year, the galleries at the museum have until now been used as overcrowded circulation routes between one part of the museum and another. The new courtyard will change all that, allowing visitors to orientate themselves in a calm, civilised urban space. And unlike I.M. Pei's comparable work for the Louvre in Paris, the British Museum's courtyard does not force visitors to go down, only to come up again, but is on the same level as the principle floor of the museum. Foster has turned the carefully preserved reading room into an architectural object at the centre of a magnificent glass pillow shaped roof, that seems to recall the work that Foster once did with Buckminster Fuller. There are more than 3000 individual glass panels, no two of them exactly the same, a design feat only made possible by recent advances in computing power. At the same time Foster has worked with much more traditional techniques, he reconstructed the classical portico demolished when the reading room was created to make a dignified, urbane new space.

Phil Sayer

Uno spettacolare, nuovo spazio nel cuore del British Museum, sia dall'interno a sinistra, che all'esterno
A spectacular new space at the heart of the British Museum, both from the inside, left, and outside

Foster/28
FS/30
Valencia/33

Le grandi stazioni rimesse a nuovo

La Stazione Centrale di Milano farà parte del progetto Grandi Stazioni
The Milano Central Station will be part of the project Grandi Stazioni

Totale ristrutturazione, annunciata in grande stile dalle Ferrovie dello Stato, per le dodici più grandi stazioni italiane. Torino, Genova, Milano, Verona, Mestre, Venezia, Bologna, Firenze, Napoli, Bari e Palermo, dopo la stazione Termini di Roma, saranno completamente rinnovate. L'idea è quella di trasformare questi storici luoghi di partenza e di arrivo in 'piazze' per l'incontro; strapparli alla condizione di "non luoghi" per dirigerli a una più aperta fruizione, dallo shopping agli appuntamenti culturali. Il lifting intrapreso in contemporanea dovrà terminare, secondo le previsioni, nel 2003. Ovviamente l'entità dei lavori terrà conto di complessi per gran parte sotto vincolo dei Beni Culturali; gli interventi si focalizzeranno sulle strutture dedicate ai viaggiatori (biglietterie, uffici informazioni, sale d'attesa, ecc), ma anche ai frequentatori (bar, ristoranti, drugstore, edicole, librerie, aree dedicate a manifestazioni culturali). Saranno ripensati anche i punti di interscambio con gli altri mezzi di trasporto (parcheggi auto, collegamenti con i trasporti urbani, centri di noleggio auto, ecc). Il programma degli interventi è guidato da Grandi Stazioni (progetto FS) per il 40% e da una cordata di imprenditori che tra gli altri annovera Benetton, Pirelli, Caltagirone, SNCF (Ferrovie francesi): il concept progettuale è dell'architetto Marco Tamino.

Big stations renovated Italian Railways has announced in grand style the total restructuring of its twelve most important stations. Turin, Genoa, Milan, Verona, Mestre, Venice, Bologna, Florence, Naples, Bari and Palermo, after Rome's Termini station, are to be completely renovated. The idea is to transform these historic places of departure and arrival into "meeting-piazzas"; to rescue them from their condition as "non-places" and steer them towards a more comprehensive and open use by the public, for anything from shopping to cultural engagements. The combined facelift is scheduled for completion by 2003. Obviously the bulk of the work will have to take into account complexes that are to a large extent listed monuments. Projects will thus be focused primarily on passenger facilities (ticket offices, information bureaux, waiting rooms, etc), but also on other people wishing to frequent station bars, restaurants, drugstores, kiosks, bookshops and areas allocated to cultural events. The points of interchange with other means of transport (car parks, urban transport links, car hire centres, etc) will also be reconsidered. 40% of the works programme is being run by Grandi Stazioni (progetto FS) and the rest by a team of entrepreneurs that include Benetton, Pirelli, Caltagirone and French Rail (SNCF). The project concept is by the architect Marco Tamino.

Santa Maria Novella, di Giovanni Michelucci, Firenze
Santa Maria Novella, by Giovanni Michelucci, in Florence

La teoria dopo la pratica

Ogni anno la società FSB affida a un libro il compito di fare riflettere su un oggetto molto usato, quasi sempre con indifferenza: la maniglia.
All'azienda tedesca non fa difetto la pratica: dispone infatti di un catalogo esaustivo sull'argomento, con contributi dei più famosi designer. Nel 1987 ha deciso di fare seguire alla pratica la teoria, affidando a Otl Aicher e Robert Kuhn una prima riflessione sull'argomento, concretizzatasi nel libro *Greifen und Griffe*. Succedutesi con cadenza pressoché annuale, le pubblicazioni FSB presentate ogni anno alla Buchmesse di Francoforte costituiscono oramai una sorta di collana sul design della maniglia, alla quale hanno collaborato numerosi autori e molti progettisti. L'edizione del 2000 è firmata da André Wogenscky, allievo e collaboratore di Le Corbusier. Il titolo è quanto mai indicato: *Le Corbusiers Hände - Les Mains de Le Corbusier*, Editions de Grenelle. Le immagini, gentilmente concesse dalla Fondation Le Corbusier, accompagnano le riflessioni dell'autore su temi cari al maestro e ricordano come uno dei suoi landmark preferiti fosse proprio la mano, strumento di misura e di conoscenza.

Theory after practice Each year the German ironmongery manufacturer FSB publishes a book that tries to persuade us to think about an object that we use constantly, but hardly ever notice: the door handle. The German firm certainly has no lack of experience, having an exhaustive catalogue devoted to this product, many of them the work of leading designers. In 1987 it decided to follow up practice with theory, commissioning Otl Aicher and Robert Kuhn to conduct an initial survey of the field. The result was published in the book *Greifen und Griffe*. Since then FSB's publications have been coming out more or less annually and have even been presented at the Frankfurt Book Fair. By now they constitute a definitive encyclopaedia on the subject of handle design, with contributions from numerous authors and designers. The 2000 edition is by André Wogenscky, a pupil and collaborator of Le Corbusier. Its intriguing and highly suggestive title is: *The Hands of le Corbusier*, distributed by Editions de Grenelle. The author's reflections on the master's cherished themes are accompanied by illustrations, courtesy the Fondation le Corbusier, and recall that one of his favourite landmarks was in fact the hand, an instrument of measure and of knowledge.

Un'illustrazione tratta da *Le Corbusiers Hände - Les Mains de Le Corbusier*, ©2000 Franz Schneider Brakel, Editions de Grenelle
A picture from *Le Corbusiers Hände - Les Mains de Le Corbusier*, ©2000 Franz Schneider Brakel, Editions de Grenelle

Vetro, solido elastico quasi perfetto

Le proprietà ottiche e materiche del vetro, soprattutto la sua trasparenza e la sua capacità di essere modellato nelle forme più complesse, hanno ispirato artigiani e progettisti sin da quando i primi oggetti in questa materia vennero realizzati in Mesopotamia. Ancora oggi il vetro è al centro dell'interesse e campo di sperimentazione per progettisti e fabbricanti. Ne è una riprova la nuova collezione Leonardo, un marchio creato nel 1972 dalla società Glaskoch (fondata nel 1859 da Benedikt Koch), uno dei più conosciuti in Germania, con un catalogo di oltre 1250 articoli, al quale ora sono stati chiamati a collaborare progettisti di fama internazionale.
Le nuove proposte riguardano ancora una volta oggetti della quotidianità, che tuttavia, per la loro bellezza, acquistano anche un valore ornamentale. Ne fanno parte teiere di Enzo Mari, Alessandro Mendini e Michael Graves, bicchieri da vino e decanter disegnati da Ross Lovegrove, bottiglie e ciotole interpretate con il suo consueto minimalismo sensuale da Karim Rashid. Il fascino del vetro continua a mietere vittime. Per l'Italia: Metamorfosi, T 0142925493.

Teiera di Michael Graves per Leonardo
Michael Graves's tea pot for Leonardo

Glass, solid elastic and near-perfect The optical and textural properties of glass, notably its transparency and its remarkable ductility have inspired craftsmen ever since the earliest artefacts in this material were created in Mesopotamia. Today glass is still a focus of interest and experimentation for designers and manufacturers. One need only look at the new collection by Leonardo, a trademark set up in 1972 by the firm Glaskoch (founded in 1859 by Benedikt Koch). The firm is one of the best-known in Germany, with a catalogue of over 1250 articles on which internationally famous designers have now been invited to collaborate.
The new designs once again concern ordinary objects, whose beauty however also gives them an ornamental value. Among these are teapots by Enzo Mari, Alessandro Mendini and Michael Graves, wine glasses and decanters designed by Ross Lovegrove, and bottles and bowls interpreted, with his customary sensual minimalism, by Karim Rashid The charm of glass continues to capture attention. For Italy: Metamorfosi, T 0142925493.

Premiare l'eredità del genio

Sarebbe stato contento l'infelice, tormentato e asociale Borromini di veder riconosciuto in suo nome il valore civile dell'architettura contemporanea? Probabilmente sì, se si guarda ai nomi che compongono l'ampio gruppo di lavoro messo insieme per assegnare questa primavera due riconoscimenti a edifici preclari (Premio Borromini) e a opere realizzate da progettisti "nati a partire dal 2 gennaio 1960" (Premio Borromini Giovani). I 'segnalatori', personalità del panorama culturale internazionale che indicheranno ciascuno segnalazioni per il primo e candidature per il secondo, vanno da Anand Bhatt (India) a Jacqueline Burckhardt (Svizzera), fino a David Greene (UK) e Didier Fiuza Faustino (Portogallo); il Comitato per la Promozione del Premio, che ha il compito di facilitare i contatti con istituzioni e individui "opinion leader" per la promozione dei valori del Premio, comprende gli italiani, Luigi Prestinenza Puglisi e Francesco Garofalo. Tra i giurati, per gli 'emersi' Jean Baudrillard, Jean-Louis Cohen (Francia), Richard Rogers, Zaha Hadid, Paolo Portoghesi e perfino Luciano Benetton: per gli emergenti, Shigeru Ban, Carme Pinos e Domenico Cecchini (assessore del Comune di Roma), tra gli altri. Promotore, il Comune di Roma, con in testa l'ex-sindaco Rutelli: organizzatore, il gruppo "Zone Attive". Ma quali sono i valori promossi dal Premio? La parola d'ordine potrebbe essere sintetizzata in "globalizzazione politically correct": nel bando si parla infatti di "promuovere opere di ambiti geografici e culturali diversi", "attivare processi di trasformazione sociale, culturale ed economica da cui trarre vantaggi diffusi e condivisi", "partecipazione e condivisione come condizioni per ri-costituire una forte identità civica". La figura ideale del partecipante pare dunque quella del citoyen-architecte, un po' giacobino ma comunque capace di districarsi negli impacci di una committenza sempre più esigente. Per saperne di più, tutte le informazioni sulle modalità del concorso nel sito www.premioborromini.com.

Awards to the inheritance of a genius Would the unhappy, tormented and unsociable Borromini have been pleased to see the civilised values of contemporary architecture recognized in his name? Probably yes, if one looks at the names that make up the broad working group assembled to assign two awards this spring to eminent buildings (Borromini Prize) and to built works by architects "born not earlier than 2 January 1960" (Borromini Prize for Young Architects). The 'mentioners', personalities from the international cultural panorama who will each indicate two names for the first and candidatures for the second, range from Anand Bhatt (India) to Jacqueline Burckhardt (Switzerland), to David Greene (UK) and Didier Fiuza Faustino (Portugal); the Prize Promotion Committee, whose task is to facilitate contacts with institutions and opinion leaders for the promotion of the values contemplated by the Prize, include the Italians, Luigi Prestinenza Puglisi and Francesco Garofalo. Among the jury members, for the "arrived" are Jean Baudrillard, Jean Louis Cohen (France), Richard Rogers, Zaha Hadid, Paolo Portoghesi and even Luciano Benetton: for the up-and-coming, Shigeru Ban, Carme Pinos, Domenico Cecchini (a Rome city councillor), among others. The promoter is the Rome City Council, led by former Mayor Rutelli. The organiser is the "Zone Attive" group. But what are the values promoted by the Prize? The password might be summed up as "politically correct globalisation". The competition brief in fact talks about "fostering works in different geographic and cultural areas, "sparking processes of social, cultural and economic transformation from which to derive widespread and shared advantages", "involvement and sharing as conditions for re-establishing a strong civic identity. The ideal participant thus seems to be the citoyen-architecte, a bit of a Jacobin perhaps, but nonetheless capable of picking his or her way through the obstacles posed by increasingly demanding clients. www.premioborromini.com.

Corsi-Ars Nova

Ars Nova – accademia delle arti multimediali di Siena promuove un Corso di progettazione con artisti e designer dal titolo “Strumenti e oggetti per il paesaggio urbano” con l’obiettivo di formare figure professionali sull’arte del progetto e nello stesso tempo di fornire anche a chi non ha una specifica formazione accademica l’occasione di partecipare alla progettazione di installazioni per lo spazio pubblico lavorando con designer e artisti, architetti e grafici.
Per informazioni e iscrizioni:
Ars Nova - Accademia delle arti multimediali, via di Città 126 - 53100 Siena, Italia. T +39-0577226517 F +39-0577219564.
http://www.arsnovasiena.org

Ars Nova Courses Ars Nova – the multimedia arts academy in Siena – is promoting a design course with artists and designers, titled “Instruments and objets for the urban landscape”.
Its object is to train professionals in the art of design and at the same time also to give those with no specific academic background an opportunity to take part in the designing of installations for public space by working with designers and artists, architects and graphics.
For information and enrolment:
Ars Nova - Accademia delle arti multimediali, via di Città 126 - 53100 Siena, Italia. T +39 0577226517 F +39 0577219564.
http://www.arsnovasiena.org

Salone del mobile di Parigi

Classico e moderno, fotografati nella loro ‘evoluzione’, saranno di scena dall’11 al 15 gennaio 2001 al Salon du meuble de Paris, a Paris Expo (Porte de Versailles). Il primo al Village, il secondo, in versione ‘design’ e ‘avanguardismo’ saranno ospitati da Metropole, curata da Christophe Pillet, che nella sezione “Verso nuovi modelli dell’abitare” ha chiamato Ronan Bouroullec, Konstantin Grcic, Ross Lovegrove, Thomas Sandell, Marco Sousa Santos (impegnati sul tema ‘elementare’) e Carlo Colombo, Rodolfo Dordoni, Piero Lissoni, William Sawaya e Renaud Thiry (coinvolti sul tema ‘lussuoso’). Tra gli eventi collaterali da segnalare il premio “Creatore dell’anno”, assegnato a Maarteen van Severen; il 19° “Number One” di una lista che comprende i più grandi nomi del design contemporaneo.

Paris furniture show Classic and modern, photographed during their ‘evolution’, will be on the scene from the 11th to the 15th of January 2001 at the Salom du meuble in Paris, at Paris Expo (Porte de Versailles).
The former at the Village, the latter, in a ‘design’ and ‘avantgardism’ version, will be hosted at the Metropole, curated by Christophe Pillet who, for the “Toward new dwelling models” section, summoned Ronan Bouroullec, Konstantin Grcic, Ross Lovegrove, Thomas Sandell, Marco Sousa Santos (all of whom worked on the ‘elementary’ theme) and Carlo Colombo, Rodolfo Dordoni, Piero Lissoni, William Sawaya and Renaud Thiry (committed to the ‘luxury’ theme). Worthy of note among collaterial events was the “Creator of the year” prize, awarded to Maarteen van Severen – the 19th “Number One” on a list that includes the greatest names in contemporary design.

Maarten van Severen, createur de l’année al Salon du Meuble di Parigi
Maarten van Severen designer of the year at the Salon du Meuble in Paris

Tornano le buone idee

Recentemente abbiamo notato una lampada a sospensione a forma di meringa, presentata dal fabbricante come un prodotto assolutamente nuovo. Deve avere avuto un vuoto di memoria. Invece di attribuirla a Poul Christiansen, che produsse la lampada Sinus Line per Le Klint di Odense alla fine degli anni Sessanta, il fabbricante ha pensato che “Spumone” – questo è oggi il nome della lampada – fosse stata disegnata da Davide Groppi e Alberto Zattin. È stato un errore in buona fede, un caso di telepatia o di spiritismo? E rientra in una tendenza più generale? Enzo Mari ama dire che sul mercato si imbatte continuamente in idee di design che da tanto tempo lui ha già provato e scartato.

Good ideas keep coming back We recently spotted a lamp in the form of a curious looking illuminated meringue presented by its manufacturer as a brand new product. Clearly he must have been suffering from a momentary lapse of memory; and instead of crediting Poul Christiansen, who produced the Sinus Line for Le Klint of Odense in the late 1960s, this manufacturer was under the impression that Spumone as the lamp is now being called, albeit in form rather than standard version, had been designed by Davide Groppi and Alberto Zattin. So was this a case of honest error, telepathy, or a spiritualist medium at work? And is it part of a more general trend? As Enzo Mari likes to say, he is constantly coming across design ideas appearing in the market place that look like long lost versions of things that he has already tried and discarded.

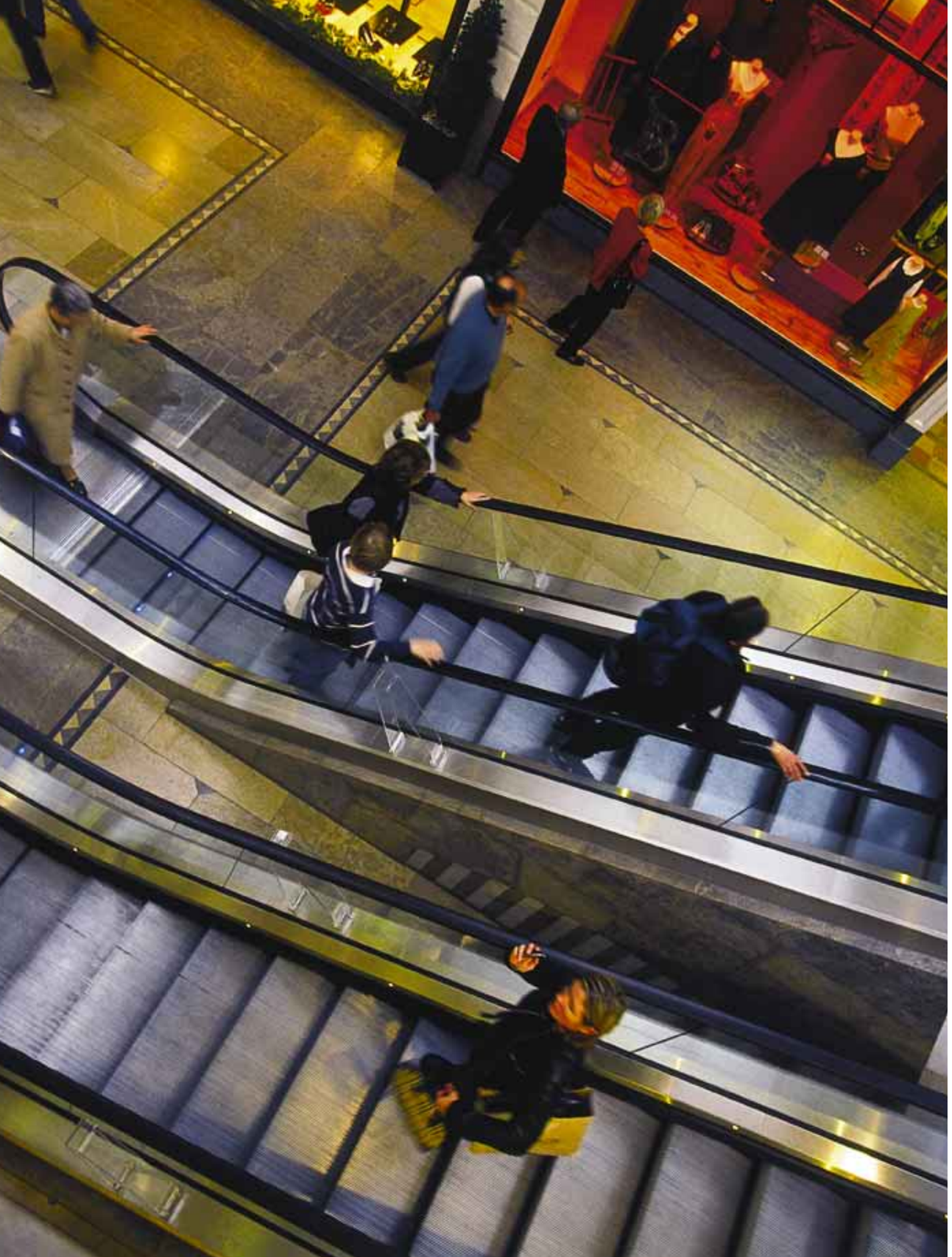
A sinistra Sinus Line, di Poul Christiansen, produzione Le Klint, Odense, fine anni Sessanta;
a destra Spumone di Davide Groppi e Alberto Zattin, produzione Davide Groppi, 2000
Left Sinus Line, design Poul Christiansen, by Le Klint, Odense, late 1960s; right, Spumone design Davide Groppi and Alberto Zattin, by Davide Groppi, 2000

Biennale di Valencia: la città intera

Un sole che scalda, anche a gennaio. La tentazione, appagata, di camminare con i piedi a mollo nel Mediterraneo, con l’occhio fisso su quei dinosauri architettonici che di gran carriera vanno formando la Città delle Arti e della Scienza, firmata dall’architetto, profeta in patria, Santiago Calatrava.
Ci si aspetterebbe di vedere di scena qui, nel greto deviato del fiume cittadino – che più a monte ospita un rigoglioso verde pubblico, strutture per la comunità alternate a campi di calcio – tutta l’attività culturale ed espositiva cittadina.
La prossima prima edizione della Biennale di Valencia, invece, ci ricorda che il moderno “Campo dei Miracoli” dell’ingegnere architetto è solo l’ultimo atto rappresentativo di una città che risponderà, intera, alla “chiamata delle arti”: dall’Almudín ai capannoni del Porto, dalla Gallera al Convento del Carmen, dalle Atarazanas ad altri nodi cittadini, dai quali partiranno messaggi e saranno captate risposte.
Il progetto della Biennale – aperta al pubblico dal 13 giugno al 20 ottobre 2001 – è curato dall’avventuroso Luigi Settembrini, che ha segnato parecchi punti, l’anno scorso, con Spazio Milano, promosso dal Salone Internazionale del Mobile di Milano, la cui prima operazione è stata “Stanze e Segreti”.
Curatore artistico è Franco Laera, già promotore di numerosi eventi culturali nei quali troviamo personaggi cruciali quali Robert Wilson (che alla Biennale curerà la mostra “Russian Madness”), Peter Greenaway (che sarà curatore artistico di “Corpo et Peccato, l’arte e la virtù della comunicazione”, curatore generale Achille Bonito Oliva), Philip Glass, Ryuichi Sakamoto, Umberto Eco: il tema della prima edizione sono le Passioni, ovvero i vizi e le virtù umane (universali etici del pensiero classico), interpretati da 150 protagonisti della cultura creativa mondiale. Aspettiamo i risultati. *GT*
www.bienaldevalencia.com

A whole city behind the Valencia Biennale With warm sun even in January, the temptation to paddle in the Mediterranean can be satisfied while gazing at the architectural dinosaurs now rapidly shaping Santiago Calatrava’s City of Arts and Science.
One might have expect to find here, in the bed of the city’s diverted river – which further downstream is host to a luxuriant public garden and community structures alternating with playing fields – the whole of the city’s cultural and exhibition scene. Instead, the forthcoming edition of the Valencia Biennale is a reminder that the architect-engineer’s modern “Campo dei Miracoli” is only the latest act in the representation of a city that will respond in its entirety to a “summons to the arts”.
From Almudín to the warehouse sheds of the Port, from the Gallera to the Carmen Convent, and from the Atarazanas to other key urban sites from which messages will go out and answers be received.
The Biennale project – open to the public from 13 June to 20 October 2001 – is directed by the adventurous Luigi Settembrini, who scored several points last year, with Spazio Milano, promoted by the Milan International Furniture Fair, whose first operation was “Stanze e Segreti”.
The artistic curator is Franco Laera, who has already been the promoter of numerous cultural events involving such prominent figures as Robert Wilson (who will be directing the “Russian Madness” exhibition at the Valencia Biennale), Peter Greenaway (who will be art director of “Body and Sin, the Art and Virtue of Communication” – under the general direction of Achille Bonito Oliva); Philip Glass, Ryuichi Sakamoto and Umberto Eco. The theme of the first edition is the Passions, or human vices and virtues (universal ethics of classical thinking), interpreted by 150 protagonists of creative culture worldwide. We look forward to the results. *GT*
www.bienaldevalencia.com

Due luoghi della prossima Biennale di Valencia: Las Atarazanas (sopra) e El Almudín (sinistra)
Two sites of the next Valencia Biennale: Las Atarazanas (above) and El Almudín (left)



Junk space

Le scoperte fatte da Rem Koolhaas studiando le forme dello shopping sono il tema portante di “Mutations”, la sua ultima mostra in corso a Bordeaux

Rem Koolhaas’s discoveries in the shopping mall form a major theme in his new exhibition, “Mutations” at Bordeaux

Fotografia di/Photography by Phil Sayer

Qua e là, alla svolta tra Diciannovesimo e Ventesimo secolo, troviamo varie invenzioni che hanno a che fare con la crescita del livello di artificialità e con la crescita del livello di efficienza, come la struttura d'acciaio, che ha generato una sempre maggiore efficienza produttiva; l'ascensore, che ci ha permesso di moltiplicare i piani e renderli accessibili; e la luce al neon, un'altra importantissima invenzione che appare intorno al 1913. Tutte queste invenzioni, in un modo o nell'altro, hanno dato luogo all'atmosfera tecnica in cui lo shopping ha potuto realmente iniziare il suo boom.
Nessuna invenzione ha però l'importanza e l'incisività della scala mobile sul fenomeno dello shopping. In contrapposizione con l'ascensore (che ovviamente ha un limite nel numero di persone che può trasportare tra piani differenti) la grande virtù della scala mobile consiste nel fatto che può accogliere e combinare qualunque flusso, creare transizioni quasi inavvertibili tra un piano e l'altro, grazie alla sua efficienza che in molti casi cancella materialmente la distinzione tra i piani.
Si potrebbe dire che fu proprio la scala mobile a permettere la creazione dei grandi magazzini. Qui possiamo individuare alcuni processi interessanti: l'affermarsi dei grandi magazzini, la comparsa della scala mobile e il suo rapidissimo sviluppo come uno strumento di stupefacente fluidità, la sua rapida identificazione con il commercio nonché l'interpretazione che quest'ultimo ne ha dato.
Oggi le diverse linee evolutive del grande magazzino e dello "shopping mall" stanno confluendo in un'unica esperienza diffusa: senza soluzione di continuità, ibrida, in cui lo shopping è associato allo spettacolo, agli aeroporti, ai musei e così via, integrando praticamente ogni attività in un unico insieme.
Per dare il senso delle dimensioni quantitative dello shopping, in tutti gli Stati Uniti la superficie che gli è destinata equivale a 12,7 volte quella di Manhattan (mentre in Europa è pari a tre volte). E se si approfondisce l'analisi e si bada agli investimenti relativi allo shopping (come parte degli investimenti complessivi in nuove costruzioni) questo rappresenta un quarto delle nuove costruzioni erette ogni anno in America! Perciò la sua spropositata invasione di ogni altro territorio è evidente, apparentemente inevitabile. Tuttavia lo shopping, pur nel suo trionfo (è onnipresente, dà il ritmo alla nostra vita e in molti casi costituisce il nostro ambiente fondamentale), è al tempo stesso in pericolo: in parte a causa della sua estrema pervasività ma anche perché si sta elaborando e mettendo in opera un numero crescente di modalità virtuali per l'acquisto di merci. Forse, allora, l'immagine migliore dello shopping è quella di un animale morente, un elefante che nella sua estrema lotta per la sopravvivenza diventa completamente selvaggio e incontrollabile. Una delle affascinanti profezie pronunciate da due intelligenti commercianti al minuto, data l'enormità degli investimenti annui ancora in espansione, è che "tra dieci anni, il 50/75% della vendita al minuto sarà scomparso". E questo rappresenta un interessantissimo problema per l'architettura, dato che significa un enorme numero di ristrutturazioni necessarie.
Cosa vogliono dire queste profezie, quali processi innescano? È ciò che si chiede il consumatore. Lo shopping all'inizio era un'attività molto facile: elaborava seduzioni sempre nuove e in termini di scelta offriva una sua specie di ricchezza.
Recentemente, però, ha raggiunto un punto di saturazione; la curva di crescita della sua redditività ha toccato in certo qual modo il culmine e oggi lo shopping si trova in una condizione molto più critica, che lo costringe a inseguire il cliente.
Mentre la città era definita essenzialmente dalla polarità tra pubblico e privato (dove il pubblico era il tessuto connettivo più o meno neutrale e civile di una serie di elementi privati, che andavano dal residenziale ad altri universi controllati – secondo un modello che ha funzionato dal tempo dei romani alla metà del Ventesimo secolo) oggi siamo di fronte a una situazione essenzialmente differente, tra situazioni controllate e situazioni residuali. Non si tratta più di una contrapposizione tra pubblico e privato, ma tra situazioni definite con precisione, sulle quali c'è un livello di conoscenza incredibile, e che non sono né private né pubbliche. È evidente che lo shopping, data la sua frenetica esigenza di redditività, non può essere pubblico: ci troviamo invece di fronte a un mutamento di paradigma, in cui pubblico e privato si trasformano sostanzialmente in noto e controllato (in contrapposizione a residuale e abbandonato). Le conseguenze sono importanti.
Quello a cui stiamo assistendo è il costituirsi del 'mall' come paradigma delle organizzazioni complesse e paradigma dell'esperienza comunitaria. Il caso del progetto di "un ambiente simile a un mall destinato all'adorazione" è solo un esempio: un altro è "al Modern le vendite crescono". Dove per Modern sappiamo tutti che cosa si intende: il Museum of Modern Art. Secondo Glenn Lowry, già vicepresidente dei grandi magazzini Bloomingdale's e oggi responsabile dello shop del MoMA: "Stiamo pensando a punti di vendita autonomi, a punti di vendita elettronici, a concessionari, a esclusivisti, a grossisti, il tutto a livello nazionale e internazionale". Qui il punto di vendita non ha più rapporti con il museo, mentre il museo diventa una "macchina auratica" dietro la quale c'è un incredibile sistema di sfruttamento dell'aura: del museo già si parla come del "marchio MoMA".
E allora che cosa significa non poter più prendere una distanza critica di fronte a un'attività o a un programma commerciale, nei cui confronti, in qualità di intellettuali, siamo istintivamente critici? Fino agli anni Sessanta o Settanta questa distanza critica era una posizione plausibile nei confronti del fenomeno dello shopping; eppure oggi quella distanza si va facendo sempre più piccola, quando non impossibile. Semplicemente perché siamo tutti invasi da questo fenomeno. E ritengo dunque molto probabile che, come non si può essere critici nei confronti dell'ossigeno, non lo si può essere nei confronti dello shopping. Oppure forse critici si può essere: ma non si può più stabilire lo stesso grado di indipendenza.
Uno dei momenti in cui questa invasione da parte dello shopping è evidentissima è Las Vegas, sia in senso stretto sia come sintomo di ciò che è avvenuto alla città. In contrapposizione al candore della lettura di Venturi all'inizio degli anni Settanta, in cui si faceva la mappa dello 'strip' e si era in grado di identificare una quantità di coerenze formali, tipologie formali e regole certe, oggi Las Vegas si è trasformata in un unico arazzo di shopping: questo invade ogni altro linguaggio e ogni altro programma, in cui l'insieme non è più suddiviso in entità riconoscibili, ma al contrario si trasforma completamente in un mosaico di attività di ogni genere e, dal punto di vista architettonico, nel più incredibile *continuum* urbano mai visto.
Alcune delle vecchie tipologie e dei vecchi concetti sono ancora riconoscibili: l'albergo, per esempio, è ancora identificabile. Oggi, però, siamo di fronte a una proliferazione di situazioni senza forma, in cui l'albergo viene identificato semplicemente per la gran densità di ascensori: che comunque costituisce l'unico tipo di indicazione. Dell'albergo non c'è altro indizio, si nota una continuità compositiva informe senza soluzione di continuità tra un componente e l'altro. In ogni tipica entità di Las Vegas, lo statuto dell'oggetto è completamente sfumato, diffuso e negato. Nello stesso momento anche l'intero campo architettonico viene negato: ciò che rimane è una colata programmatica, che invade l'intera città, in cui tutto è collegato a tutto.
Las Vegas è di un'eccentricità e di un esotismo così scoperti da permetterci di tenerli concettualmente a distanza, di non preoccuparcene troppo. Ma ovviamente lo stesso fenomeno si verifica nelle nostre città ed è parte sostanziale delle nostre città.
Perfino New York, l'apparentemente inesauribile città di tutte le occasioni, buone e cattive insieme, è inondata dalle esigenze dello shopping: cioè dello shopping che richiede ambiente sicuro, lo shopping che ha bisogno di ingenuità, lo shopping che ha bisogno di controllo.
In Madison Avenue oggi c'è un nuovo quartiere minimalista in via di sviluppo, che è sottoposto a censura centimetro per centimetro, come accade alla Disney, anche se è a un livello "più alto".
Ma ovviamente questo è ancora più evidente nella 42a Strada, dove proprio la Disney sta allestendo

Lo shopping è come un elefante morente, che nell'estrema lotta per la sopravvivenza rimane totalmente senza controllo

Presto un nuovo negozio Prada di Koolhaas a New York
Koolhaas is himself working on the design of a shop for Prada in New York

una delle sue maggiori esperienze urbane.
E, significativamente, prima di organizzare una delle sue esperienze urbane, ha spazzato via qualunque segno di presenze precedenti e ha creato un territorio completamente controllato. La sorpresa è che si può tracciare una linea di discendenza tra Jane Jacobs e Disney. Dagli anni Sessanta i migliori cervelli della nostra professione hanno lavorato per questa finale, terminale condizione di shopping.
L'interpretazione equivoca della strada, l'incredibile intensità dello sforzo per conservarla, l'ostilità all'automobile, l'ostilità a tutti quelli che erano elementi inevitabili del Ventesimo secolo: tutto ciò ha in qualche modo creato lo spazio per questa preservazione e, in nome della preservazione, la riconversione di intere aree del centro urbano in situazioni fondamentalmente antiurbane.
E questo dovrebbe far versare molte lacrime.
Nessuno avrebbe mai immaginato che il Ventesimo secolo terminasse in un patto faustiano con un topo…
'Shopping' per me è sinonimo di modernizzazione. Ci troviamo di fronte alla mutazione della situazione urbana del modernismo, con la sua incredibile fiducia nell'artificialità. Perciò, là dove la modernizzazione è più intensa, anche lo shopping deve essere quanto mai pervasivo e avanzato. E, dato che la modernizzazione oggi non si verifica in nessun luogo con intensità maggiore che in Asia, in Asia non solo lo shopping è divenuto la norma, il fattore incrementale di base e la componente di base della condizione urbana, ma la forma concettuale dello shopping è diventata quasi l'immagine della nazione, nella percezione che questa ha di sé. In certo qual modo un intero Stato come Singapore si considera uno shopping center. L'insieme delle regole del centro commerciale, ovvero le regole dello shopping, detta la configurazione e la concettualizzazione dell'isola.
Singapore non è più un'isola di singoli edifici, molti dei quali dedicati allo shopping. L'immagine che in ultima analisi Singapore ha di sé sta diventando sempre più quella di un parco tematico, al punto che dopo aver elaborato per vent'anni seri documenti urbanistici, Singapore oggi non si considera più una città che possa essere pianificata in modo tradizionale. Ma, quasi come un centro commerciale, si sta trasformando in una serie di frammenti, rattoppi e superfici informi, giustapposti.
La città non ha più un piano regolatore, ha una "mappa delle agglomerazioni per stile di vita" in cui ogni attività si integra senza soluzione di continuità con tutte le altre.
Anche in Paesi come l'Indonesia, lo shopping oggi sta diventando l'atto fondamentale dell'urbanizzazione: al punto che i nuovi insediamenti non sono più serviti da strutture di shopping, ma sono di fatto dipendenti dallo shopping e definiti dallo shopping.
Diventano centri commerciali con propri abitanti in essi confinati, che costituiscono la logica del centro commerciale così come il centro commerciale costituisce la logica della città. Anche la residenza oggi è inevitabilmente inserita in questo mondo.
Dobbiamo stare molto attenti al nostro scetticismo nei confronti, per esempio, delle megastrutture, e allo scetticismo nei confronti di tutta una serie di invenzioni e gesti urbanistici che negli anni Sessanta tentarono di creare forme più aggiornate di complesso urbano e forme più aggiornate di integrazione. Nel corso degli ultimi tre decenni in certo qual modo le abbiamo sepolte nel ridicolo. Ma in altre parti del mondo esse sono decisamente vigorose.
L'architettura dello shopping è nettamente vilipesa perché si riduce a un diagramma, e a un diagramma del genere più elementare: shopping, parcheggio e relative infrastrutture. È il diagramma nella forma più semplice, banale, senza scampo. Una delle nostre tragedie, come architetti, è che siamo incapaci di affrontare questo ambito e trovarvi un aspetto interessante. In qualche modo la nostra intelligenza si sente offesa dagli incredibili vincoli all'immaginazione architettonica rappresentati dal diagramma; e, più ansiosamente, dal fatto che noi stessi non abbiamo un'alternativa da proporre.
Appare inevitabile che la completa saturazione del mondo con lo shopping abbia ripercussioni sull'architettura. Anche se noi, per la maggior parte, pratichiamo una casta astensione, l'estetica dello shopping oggi è il metro delle aspettative degli architetti. Da Decon al minimalismo, passando per il postmoderno, tutte queste architetture si possono leggere come shopping privo di insegne.
John Jerde è una delle figure chiave di ogni seria indagine sullo shopping e l'architettura. Lui e Frank Gehry si conoscono molto bene. Una volta avevano i rispettivi studi fianco a fianco. Ci sono grandi somiglianze nel loro lavoro e nella loro estetica. Entrambi sono ingegneri e creano contesti di vita urbana, che (per Jerde) è sempre la vita urbana del centro commerciale. Uno dei più celebri progetti di Jerde, l'Universal CityWalk di Universal City, appartiene, a prima vista, a questa simulazione di situazione urbana, ancora una volta dedicata allo shopping. Come architetto sono personalmente coinvolto nel luogo Universal: e quindi sono stato costretto a trascorrere un'intera estate, lavorando in un ufficio che si affacciava sul CityWalk. La cosa affascinante era che l'intera umanità passa per queste strade: ma in realtà, se si guarda alla strada come luogo dello shopping, di shopping lì non se ne fa per nulla. I punti di vendita sono di un livello incredibilmente basso. I beni hanno una mancanza di fascino indicibile. Personalmente non ho mai assistito ad un acquisto. La sola cosa a cui ho assisito è questa enorme massa di gente di

Shopping is like a dying elephant that in its death struggle becomes completely wild and uncontrollable

passaggio. In una città come Los Angeles ci sono poche strade, il che mette in evidenza una situazione tragica: l'umanità ha un innato desiderio della strada, ne ha profonda nostalgia e probabilmente necessità assoluta. La pubblica amministrazione non è in grado di fornirle queste strade, che oggi vengono create solo dallo shopping. È un esempio chiarissimo di shopping come esperienza che dà contemporaneamente sovraesposizione e sottonutrizione.
Jerde è solo un esempio: "il gemello perverso di Gehry", l'unico architetto che ha osato guardare in faccia il mostro dello shopping, e che ha inventato un'architettura dello shopping e per lo shopping.
Può interessarci profondamente o meno, ma in sé e per sé, il suo coraggio e la sua abilità sono incredibili.
E tuttavia, perfino Jerde è ambiguo. Quando ha avuto l'occasione di essere coinvolto nella pianificazione di Eurodisney, se ne è venuto fuori con un incredibile tipo di città ideale utopica ispirata al centro di Parigi, con blocchi di edifici a sette piani, orientati secondo una griglia attraversata da diagonali.
Perfino il campione dello shopping, l'uomo del passaggio dall'altra parte, nel mondo dello shopping, quando entra in gioco la sua più profonda identità emotiva e professionale, fantastica ancora su Parigi.
L'architettura più sperimentalista e d'avanguardia oggi non può che simulare gli ambigui e inespressi paradigmi dello shopping.
Uniformità, complessità, impossibilità di decidere... È evidente, la linea di demarcazione tra l'una e l'altra è sottilissima. L'estetica più diffusa si nutre in segreto del più vistoso precedente commerciale.
Il Guggenheim di Bilbao, e anche il Getty Museum, con tutta la sua pretesa affettazione, che cosa sono, in definitiva, se non dei mall?
Lo shopping ha introdotto, di fatto, un paradigma dello spazio completamente nuovo. Non ho mai parlato esplicitamente dello spazio, finora: e allora ecco qua. La bellezza degli aeroporti, specialmente dopo un ampliamento. Centri commerciali, ammodernamenti, riconversioni, case da gioco, parchi tematici, spazio pubblico. Il sedimento edilizio della modernizzazione non è l'architettura moderna, ma lo "junk space" (lo spazio spazzatura).
"Junk space": così chiamo questa nuova esperienza di spazio. Lo Junk space è qualcosa di elusivo che non vogliamo capire, che non riusciamo a capire ma che, prima o poi, dovremo capire perché si tratta probabilmente del solo spazio che ci resta.
Junk space è ciò che resta dopo che la modernizzazione si è compiuta o, piuttosto, il contenitore in cui la modernizzazione si realizza.
In apparenza è come se un ciclone avesse alterato l'ordine di una precedente situazione, ma è un'impressione sbagliata. Non ha mai raggiunto la coerenza, né ha mai voluto farlo. Noi pensiamo che lo junk space sia un'aberrazione, una soluzione provvisoria, ma è un errore. Lo Junk space è la realtà. Lo ha elaborato il Ventesimo secolo, e il prossimo secolo ne sarà l'apoteosi. L'aeroporto di Logan sta pubblicizzando in questi giorni "un ammodernamento di classe mondiale per il Ventunesimo secolo". Il Ventunesimo secolo sarà un "ammodernamento di classe mondiale" del Ventesimo secolo. Junk space: fate conto che sia un sito, un sito Internet, progettato e concepito e messo insieme con Photoshop, con la stessa ambigua facilità nel raccogliere e accumulare condizioni desiderabili. Un territorio, una traiettoria che può partire come una rete, ruotare orizzontalmente senza preavviso, intersecarsi, scendere di livello, trovarsi improvvisamente di fronte a un immenso abisso da un ascensore vetrato, trasformarsi brutalmente in una prospettiva apparentemente bloccata, da cui una scala mobile vi solleva all'ultimo istante: per scaricarvi infine davanti alla monumentale scalinata di granito, che conduce al panorama di una cortina di pietra che nasconde i tesori di un ammodernamento. In pianta i vari episodi sembrano privi di coordinamento (a parte le esigenze dell'evacuazione di emergenza).
La presunzione geometrica è di regola messa da parte. In realtà sopravvivenze di antiche geometrie ora creano nuove devastazioni, offrendo desolati nuclei di resistenza che creano instabili mulinelli di correnti opportunistiche. Uno schema implica la ripetizione riconoscibile, oppure regole in definitiva decifrabili. Lo Junk space è al di là dello schema, della geometria e della riconoscibilità. È perfino al di là della memoria, perché è inafferrabile e, dato che è inafferrabile, è letteralmente non memorizzabile. Non si può nemmeno averne il ricordo.
Anche il soffitto è una lastra ripiegata, corrugata, mossa come le Alpi. Profondi crepacci tra le giunzioni, un tempo caverne di amianto che, per quel che ne sappiamo, potrebbe essere ancora lì, rivelano travature grezze e cemento nudo dentro cavità in attesa che rappresentano altrettante latenze indefinite. Griglie provvisorie di instabili pannelli per controsoffitti si alternano a teli di plastica nera, decorata da marchi, improbabilmente punteggiata da una griglia di lampadari di cristallo. Corridoi, come gallerie del vento, non solo svolgono la loro funzione in termine di flussi umani, ma collegano anche destinazioni decisamente incompatibili. Si chiamano 'arcade', per non perdere una briciola di potenziale commerciale. Ogni superficie è ideologica, cioè un palinsesto di epoche innumerevoli. Che nome dare al momento in cui era diffuso quel particolare tipo di moquette? Quale epoca rappresenta? I pavimenti alternano moquette, marmo, cemento, gomma, piastrelle, parquet, travertino, vinile. Raramente i materiali sono ben collegati. La transizione è segnata dal nulla, grattata via. Sempre più spesso i pavimenti sono fissati da punti metallici o, più di recente, da nastro adesivo. Nastri neri stropicciati stentano a mantenere l'immagine di una superficie continua. Il neon è contemporaneamente un segno del vecchio e del nuovo. Dopo esplosioni di miserabilismo, improvvisamente lussi da palazzo reale. Sezioni intere rivestite di splendide ceramiche. L'unica certezza è la riconversione o il rinnovamento, seguito, in rari casi, dal restauro. In definitiva l'apoteosi dello shopping è l'apoteosi della modernizzazione: un orgasmo di utilitarismo, uno sbocco folle della dottrina della forma che segue la funzione, la vendetta finale del funzionalismo.

Junk space Somewhere at the cusp of the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth, we see a number of technical inventions that have to do with increasing levels of artificiality and increasing levels of efficiency, such as the steel frame which generated an increased efficiency of production; the elevator, which allowed us to multiply floors and make them accessible; and neon, also a very important invention that we see emerge around 1913. All of these inventions in some way created the technical atmosphere in which shopping could really begin to explode.
But of course no invention for me has the same importance and impact on the presence of shopping as the invention of the escalator. As opposed to the elevator, which is of course limited in terms of the numbers it can transport between different floors, the great virtue of the escalator is that it can accommodate and combine any flow, and create almost smooth transitions between one floor and another with its efficiency, which in many cases actually blurs the difference and the distinction between each floor.
One could say that the escalator in itself enabled the department store, and here we see a number of interesting curves: the beginning of the escalator, the emergence of the department store, the very quick development of the escalator into an instrument of amazing smoothness, its virtue and its drama being the transportation of infinite masses and its rapid identification with and interpretation by commerce.
At the point we are reaching now, we also find an interesting moment where the separate streaks of the department store, shopping mall, etc. are congealing into one diffuse, continuous, and hybridized experience, where shopping is associated with entertainment, airports, museums, and so on, absorbing almost all activities into a single whole.
To give a sense of the quantity of shopping, in the United States there are 12.7 times the area of Manhattan in terms of shopping, while in Europe there are three. If you look beyond the surface and look at the investment of shopping as a proportion of the overall investment in new construction, then shopping represents one quarter of new construction every year in America. Therefore, its enormous encroachment on every other sector is clear and seemingly inevitable.
Nevertheless, shopping is undergoing an apotheosis – it is pervasive, it dictates our lives, and in many ways it forms our ultimate environment – but at the same time it is under threat, partly because of its sheer pervasiveness, but also because more and more virtual ways of shopping are being prepared and put into operation. Perhaps, then, the best metaphor for shopping is that of a dying animal – a dying elephant – that in its death struggle becomes completely wild and uncontrollable.
One of the fascinating predictions by two smart retailers, given the enormity of the investment every year that is still being added, is that "50 to 75 percent of retailing will be extinct within a decade". This presents a very interesting architectural problem because it will mean a pretty large number of conversions.
What these predictions mean and what they trigger is the search for the shopper. Shopping was in the beginning in a very easy position – it could deploy ever new seductions of efficiency and accessibility, and could offer a kind of richness in terms of choice. Recently, however, it has reached a saturation point; its curve of increasing returns has somehow peaked, and now shopping is in a much more dire condition, forcing it to go after the shopper.
[…] While the city was essentially defined by the polarity between the public and the private – where the public was a more or less neutral and civic connector of a series of private elements that went from the residential to other contained universes, a model that has served us from the Romans to the middle of the last century – we now have a fundamentally different condition between control conditions and residual conditions. The issue is no longer about public versus private, but about conditions that are highly defined, about which exist an incredible knowledge, and which are neither private nor public. In the final analysis, it is clear that shopping, because it has this grasping need for revenue, cannot be public. Instead we have a paradigm shift where the public and private basically change to known and controlled, and residual and abandoned – and that has important repercussions. What we are seeing is that the mall is becoming the paradigm of complex organizations and the paradigm of communal experience.
This instance of "designing a mall-like ambiance for worship" is only one example, but also "retail grows at the Modern". And by the Modern we all know what we mean: the Museum of Modern Art.
According to Glenn Lowry, former senior vice president at Bloomingdale's and now MoMA's director of retail, "we will look at free standing stores, electronic stores, licensing, branding, wholesaling, at a national and international level". Here the store is no longer related to the museum, while the museum becomes an aura machine that is doubled by an incredible system that exploits this aura: the museum is already referring to "the MoMA brand".
So what does it mean when we can no longer form a critical distance when confronted with an activity or with a commercial program that, as intellectuals, we are instinctively critical of? Until the '60s or '70s, I would say, such a critical distance was a plausible relationship to assume with the phenomenon of shopping, yet now that distance is becoming increasingly tenuous, if not impossible, simply because we are all engulfed by this phenomenon.
And I think it is very possible that just as you cannot be critical to oxygen, you cannot be critical to shopping.
Perhaps you can be critical, but you can no longer establish the same degree of independence from it.
One of the moments where this engulfment by shopping is very clear is in Las Vegas, both specifically and as a symptom of what has happened to the city. As opposed to the innocent reading by the Venturis in the early 70s where they mapped the strip and were able to identify a number of formal coherences, formal typologies, and certain laws, now Las Vegas has turned into a complete tapestry of shopping that engulfs every other medium and every other program, where the whole is no longer subdivided into recognizable entities, but on the contrary is turning both into a complete patchwork of every activity, and architecturally into a field of the most incredible urban continuity that we have ever seen.
Some of the old typologies and old thinking are still recognizable: the hotel, for example, is still identifiable. Now, however, we are confronted with much more shapeless conditions where the hotel is identified simply because there is a large intensity of elevators, but that is really the only kind of indication. Otherwise there is no further evidence of the hotel and you see that there is a seamless compositional and formless continuity between every one of its components. In a typical Las Vegas entity the status of the object is completely blurred, diffused, and denied. In one stroke, the whole architectural field is also denied, and what remains is a programmatic lava that engulfs the entire city, where everything is connected to everything else.
Las Vegas has an admitted freakishness and exoticness which allows us to keep it conceptually at a distance, to be not really too worried. But, of course, the same phenomenon is happening in our cities and actually as part of our cities. Even New York, the seemingly inexhaustible city of every possibility, both good and bad, is being laundered for the necessities of shopping, i.e., shopping that needs safe environments, shopping that needs innocence, and shopping that needs control.
On Madison Avenue, there is now a new Minimalist district emerging, which is every inch as censored as Disney, even though it is on a 'higher' level.
But, of course, it is much more evident in 42nd Street where Disney now is organizing one of its most urban experiences. And, significantly, before it could organize one of its urban experiences, it has scraped every sign of earlier presence and created its own complete control. What is amazing is that you can draw a genealogy between Jane Jacobs and Disney. Since the 60's the most well-meaning brains in our profession have contributed to this final, terminal condition of shopping.
The misreading of the street, the incredible intensity of effort to preserve the street, the hostility to the car, the hostility to all those elements that were the inevitable elements of the 20th century – all of this has somehow created the space for this preservation, and, in the name of preservation, the complete conversion of entire areas in the center of the city to fundamentally anti-urban conditions.
This ought to make everyone weep.
Nobody could have guessed that the 20th century could end on a Faustian bargain with a mouse.
Shopping for me is another word for modernization. We are facing the mutated urban conditions of modernism, with its incredible reliance on artificiality. So, where modernization is at it most intense, shopping also must be at its most pervasive and most advanced. And, whereas modernization is nowhere taking place with greater intensity than in Asia, so in Asia shopping has not only become the norm, the basic increment and basic component of the urban condition, but the conceptual format of shopping has almost become the self-image of nationhood.
In a certain way, a state like Singapore sees itself as a shopping center. All the laws of the shopping center or the laws of shopping dictate the configuration and the conceptualization of the island. No longer is Singapore an island of individual buildings, many of them devoted to shopping. The ultimate self-image of Singapore is becoming more and more that of a theme park or shopping center, to the point that, after producing 20 years of serious planning documents, Singapore now no longer sees itself as a city that can be planned in the traditional way. But, almost like a shopping center, it is turning itself into a series of patches or a series of blobs.
The city no longer has an urban plan; they have a "lifestyle cluster map", where every activity is seamlessly integrated with every other activity.
In countries like Indonesia, shopping is now becoming the founding act of urbanization, to the point that the new settlements are no longer

Prima o poi dovremo prendere in considerazione lo spazio spazzatura poiché è il solo rimasto disponibile

Sooner or later we have to understand junk space because it's probably all we have left

serviced by shopping, but are actually dependent on shopping and defined by shopping.
The city is a shopping center with its own captive inhabitants that form the logic for the shopping center, just as the shopping center forms the logic for the city. Even residence is now helplessly engulfed in this world. We have to be very aware of our skepticism about, for instance, the megastructure, and skepticism about a whole series of inventions and urbanistic movements that in the 60's tried to create newer forms of urban complex and newer forms of integration. In a way, we have these laughed out of existence in the past three decades. But they are totally vigorous in other parts of the world. The architecture of shopping is strictly debased, because it is reduced to the diagram, and a diagram of the most basic kind – shopping, parking, and infrastructure serving the two. This is the diagram at its most basic, banal, and relentless.
One of our tragedies as architects is that we are unable to deal with and find the interest in this domain. Somehow, our intelligence is insulted both by the incredible limitations of architectural imagination that the diagram represents, and, in a more anxious way, by the fact that we ourselves have no alternative to provide to it. It seems inevitable that the complete saturation of the world with shopping has repercussions for architecture. Even if we, for the most part, chastely abstain, the aesthetics of shopping seem now to dictate the expectations on architects. From Decon to Minimalism via the Post-Modern, all of these architectures can be read as shopping minus the logos. John Jerde is one of the key figures in any serious investigation of shopping and architecture. Jerde and Frank Gehry know each other very well. They once shared adjoining offices. In their work and their aesthetics, there are great similarities. Both of them engineer and find contexts for urban life, which, for Jerde, is always the urban life of the shopping center. One of the more famous projects of Jerde, Universal CityWalk at Universal City, is one of those, at first sight, simulated urban conditions, again devoted to shopping. I am personally involved there as an architect of the Universal site, and therefore have been forced to spend an entire summer working in an office that was actually on CityWalk. What is fascinating is the whole of mankind passes through these streets, but, actually, if you look at the street as shopping, there is almost no shopping going on there. The stores are incredibly low-level. The goods are incredibly and really profoundly, deeply unattractive. I've never witnessed a sale. The only thing I've seen is this steady mass of mankind passing through. In a city like Los Angeles where there are very few streets, this shows a tragic condition: mankind is programmed to want, profoundly nostalgic for, and probably needing streets. The public and the city are not able to provide those streets. Those streets are only being generated now by shopping. This is a very clear example of shopping as an experience that simultaneously provides overexposure and undernourishment.
Jerde is only an example, "the evil twin of Gehry", the one architect that dared to stare the shopping beast in the face, and that has found, on his own terms, an incredible way of dealing with shopping and finding an architecture of shopping and for shopping. We may or may not be deeply excited by it, but, in itself, both the courage and the ability are incredibly strong.
Yet, even Jerde is ambiguous. When he had the chance to be involved in the planning of Eurodisney, he came up with an incredible kind of ideal utopian city based on the center of Paris, with seven-story architecture in blocks traversed by a grid and diagonals. Even the champion of shopping, the man who transferred to the other world, the world of shopping, when his deepest emotional or professional identity is on the line, is still fantasizing about Paris.
The most experimental, avant-garde architecture may now merely simulate the ambiguous and unspoken paradigms of shopping. Smoothness, complexity, undecidability… In an obvious way, there is very little to separate one from the other.
The most current aesthetics may be secretly nourished by the most garish commercial precedent. The Bilbao Guggenheim, even the Getty, for all its ostensible primness: what are they, if not, in the final analysis, malls?
Shopping has introduced, *de facto*, a completely new paradigm about space. I've never talked openly about space before, so here it is. The beauty of airports, especially after each upgrade. Shopping centers, renovations, conversions, casinos, theme parks, public space. The built sediment of modernization is not modern architecture but junk space. This is what I've named this new experience of space, "junk space".
Junk space is this elusive thing that we don't want to understand, fail to understand, but that, sooner or later, we have to understand because it's probably all of the space that is left to us.
Junk space is what remains after modernization has run it's course, or, rather, the container in which modernization takes place. Junk space looks as if a hurricane has rearranged a previously ordered condition, but that impression is misleading.
It never did achieve coherence, and it never aspired to it. We think junk space is an aberration, a temporary setback, but that is a mistake.
Junk space is the real thing. The 20th century has developed it, and the next century will be its apotheosis. Logan Airport is now advertising a "world-class upgrade for the 21st century"; the 21st century will be a "world-class upgrade" of the 20th century.
Junk space: consider it as a site, a web site, designed or conceived or assembled by Photoshop, with the same promiscuous ease of collecting and accumulating desirable conditions, a field, a trajectory that may start as web, turn horizontal without warning, intersect, step down, suddenly confront an immense void from a glass elevator, brutally shift to a seemingly blocked perspective from which an escalator picks you up at the last moment to drop you of at the monumental granite staircase, that leads to a vista of sheetrock that hides the treasures of an upgrade. In plan, all episodes seem uncoordinated, except for the needs of emergency evacuation.
The presumption of geometry is routinely deflected. In fact, survivals of former geometries now create new havoc, offering forlorn nodes of resistance that create unstable eddies of opportunistic flows.
Patterns imply recognizable repetitions or ultimately decipherable rules. Junk space is beyond pattern, geometry or recognition. It's beyond memory even, because it can never be grasped, and, because it can never be grasped, it is literally unmemorable. It cannot ever be remembered.
The ceiling, too, is like a folded, crumpled plate, agitated like the Alps. Deep chasms between joints, former caverns of asbestos, which, for all we know, may still be preserved, reveal harsh beams and brute concrete in expectant ceiling voids that represent undefined latencies. Provisional grids of unstable ceiling tiles alternate with monographed sheets of black plastic, improbably punctured by point grids of crystal chandeliers. Corridors, tunnels of turbulence, not only perform their duties in terms of human flows, they also connect strictly incompatible destinations. They are called 'arcades', so that no commercial potential is wasted. All surfaces are ideological – i.e., a palimpsest of uncounted periods. What do you call the moment that a particular type of wall-to-wall carpet was current? What period does this represent? Floors alternate shag, marble, concrete, rubber, tile, parquet, travertine, vinyl. Materials are rarely joined.
Transitions are marked by nothingness, scraping. More and more, they are stapled or, more recently, taped. Wrinkly black bands barely maintain the illusion of unbroken surface.
Neon signifies both the new and the old. After explosions of trash, suddenly the luxury of a court. Entire sections clad in polished porcelain. The only certainty is conversion or upgrade followed, in rare cases, by restoration.
In the final analysis, the apotheosis of shopping is the apotheosis of modernization, a climax of the utilitarian, a bizarre culmination of the "form follows function" doctrine, the ultimate revenge of functionalism.

Esiste un filo conduttore da Jane Jacobs a Walt Disney

You can draw a genealogy between Jane Jacobs and Walt Disney

La moda, lo stile e il mercato

Il nuovo spazio Armani a Milano come spia di cambiamenti nei riti del consumo, secondo Stefano Casciani

The new Armani space in Milan could be a clue to the changing nature of consumer rituals, thinks Stefano Casciani

Fotografia di/Photography by Donato Di Bello

Fashion, style and the market

Definire gli stili della nostra belle époque è difficile, se non impossibile. I punti certi sono pochi e contraddittori:
– si dà per scontato che l'interazione tra le forme espressive è l'unica forma espressiva rimasta: ma questo non spiega perché, mai come oggi, i tanti volti della progettazione rivendicano con altrettanta forza il dominio sul mercato stesso. Così la moda, l'architettura, l'arte e il design cercano sempre una rivincita l'una sull'altra, rubandosi amichevolmente temi e ispirazioni;
– non esistono praticamente limiti all'utilizzo dei materiali in senso lato – dalla parola al tessuto – in quanto un abito, uno spettacolo, un mobile, un disco non si danno più in sé, come oggetto o performance: ma in un tutto, fatto del sistema del mercato, in particolare il circolo domanda-progetto-offerta, ricreati in continuazione l'uno dall'altro. I materiali rientrano quindi obbligatoriamente in questo circolo e anch'essi presto saranno considerati semplici varianti, al pari di quelli formali (addio materiali 'moderni');
– nella confusione sistematica del mondo delle merci, un solo aspetto le accomuna nel bene e nel male: l'atto dell'acquisto, che si dà indifferentemente in tutte le geografie politiche terrestri.
Dobbiamo dunque ricercare nello shopping le sole motivazioni culturali e psicologiche al design, anche per spiegarci i cambiamenti dello stile?
Una memorabile sequenza dell'ultimo film di Robert Altman – *Il Dottor T* – celebra alla perfezione grandezze e miserie del fenomeno: quella in cui Farrah Fawcett (moglie modello del ginecologo Richard Gere/Doctor T.) impazzisce o, meglio, regredisce allo stadio infantile. Al di là dell'ovvia commozione (di origine brechtiana: "gastronomia dello spettacolo") per una donna bella e intelligente che si perde nella follia, il significato della scena può essere letto come catarsi di un'esistenza che ha il suo unico rito rimasto nel "fare le spese" (appunto) di un certo stile di vita. Il luogo della scena, ripreso da lontano col distacco del cineasta/filosofo, è proprio uno di quei lussuosissimi boutique mall dove sparisce quotidianamente l'equivalente del reddito annuale di piccoli Paesi del Terzo Mondo: qui si aggirano le comparse/acquirenti, sostanzialmente indifferenti al destino della protagonista.
Perché un tale panegirico per arrivare a parlare del nuovo, impressionante spazio Armani a Milano?

Perché questo, al di là delle ovvie implicazioni celebrative, sociologiche e mondane nasconde un arcano psicologico. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, questo non è un tempio dello shopping, ma piuttosto dell'intrattenimento: quindi è superfluo discutere se lo spazio assomigli o no a un megastore, almeno nei comportamenti indotti. Non c'è niente di male se gli assistenti alla vendita lasciano i visitatori liberi di girare, se gli oggetti possono essere guardati e toccati: si può fermarsi a guardare – perfino a leggere – i libri (la selezione fatta da Milano Libri è davvero bella): oppure bere, mangiare, parlare, anche solo per commentare i modelli (abiti e arredi) appena visti. Certo, anche qui possono riaffiorare i ricordi di bambini che affrontavano l'emozionante ascesa con la scala mobile verso l'empireo delle merci, ma essi riverberano in un vuoto bianco, in uno spostamento affollato di un destabilizzante nulla: lo stesso nulla che sta dietro la società contemporanea e il suo faticoso agitarsi dietro il miraggio dell'impossibile arricchimento materiale per tutti. Anche Giorgio Armani ha capito che il suo ruolo di progettista integrale, una volta trascesi i limiti della possibile ricchezza e felicità umana (fatta di poche cose, secondo le interviste: qualche bella casa, un po' di tempo per sé e gli amici, creare abiti ancora nuovi e interessanti) è quello di un mecenate del consumo. Non sappiamo se vendendo qui le sue idee avrà un reale tornaconto, ma vogliamo credere che l'esperienza da lui offerta ai visitatori (non necessariamente compratori) valga ben di più dell'incasso della giornata. Spiace dirlo, ma la fontana in piazza Croce Rossa, davanti al rutilante mondo Armani fa l'effetto di un pastrano buttato sulle spalle dell'ultimo miserabile travet che per strada scivola accanto alla più ricca e impalpabile veste indossata da una bellezza antica. Tanto infatti la povera scalinata in marmo ideata da Aldo Rossi è già buia, scolorita e consumata dal tempo, tanto il luogo reale-virtuale di Armani è camaleontico e invitante, un pozzo di luce abbagliante che risucchia persone, denaro, desideri, ambizioni. La moda ha avuto la sua rivincita sull'architettura.

Ricavato dalla trasformazione di un intero isolato, lo spazio Armani ha cambiato il volto di via Manzoni e le abitudini dello shopping

Transforming an entire block, Armani has changed the face of Via Manzoni and the habits of its shoppers

Fashion, style and the market It is difficult, if not impossible, to get a handle on the styles of our Belle Epoque. And the few things that are sure are contradictory:
– it is taken for granted that the interaction between expressive forms is the only form of expression left. But this does not explain why, never more than now, the many faces of design claim just as forcefully to command the market itself. Thus fashion, architecture, art and design are constantly trying to get the better of one another, by the more or less amiable theft of each other's themes and inspirations.
– there are practically no limits to the use of materials in the widest sense (from words to fabric) inasmuch as a dress, a performance, a piece of furniture or a record are no longer stated as such, as objects or entertainment: but as a conglomeration of the whole market system and in particular, of the demand-project-supply circle re-created continuously out of each other. Materials are thus forced to re-enter this circle and they too will soon be considered mere variants, on a par with those of form.
– in the systematic confusion of products on the market, one sole aspect unites them for good or worse: the act of purchase, which takes place regardless of all the earth's different political geographies.
Must we therefore look to shopping for the only cultural and psychological motivations of design, also in order to explain changes of style?
A memorable sequence from Robert Altman's latest movie *Doctor T* celebrates to perfection the splendour and the wretchedness of the phenomenon: the one in which Farrah Fawcett (wife of the gynaecologist Richard Gere/Doctor T) goes out of her mind or rather, regresses to the state of childhood. Aside from the obvious distress (of Brechtian origin: "gastronomy of entertainment") of seeing a beautiful and intelligent woman get lost in a crowd, the significance of the scene can be read as the catharsis of an existence whose only remaining ritual is (indeed) that of "paying the price" of a certain lifestyle. The scene of the action, shot from a distance with the detachment of this film-maker/philosopher, is precisely one of those super-luxurious boutique malls where the equivalent of the annual income of a small Third World country disappears daily. Walking on and off here are the film-extra/purchasers, substantially indifferent to the leading lady's fate.
Why this panegyric to approach the subject of the undoubtedly impressive new Armani space in Milan? Because, apart from its obvious celebratory, sociological and social implications, it hides a psychological enigma. Contrary to what might be expected, this is not a temple to shopping, but rather to entertainment. So there is no point in arguing about whether the space does or does not resemble a megastore, at any rate in its induced behaviour. There is nothing wrong with sales assistants letting visitors stroll around or with merchandise that can be examined and touched: you can stop and look at (even read) the books: or drink, eat or talk, maybe even just to comment on the models (clothes and furniture) you have just seen. Here too, of course, memories of children confronted with the thrilling escalator ride up to a cornucopia of goods may resurface. But they will reverberate in a void in the crowded shifting of a destabilising nothingness: the same nothingness that underlies contemporary society and its laborious chasing after the mirage of an impossible material enrichment for all.
Giorgio Armani, too, has understood that his role as the complete designer, once the limits of possible wealth and human happiness (consisting, according to his interviews, of not all that many things: a few beautiful houses, a little time for oneself and one's friends, and the possibility of creating yet newer and more interesting clothes) have been transcended, is that of a consumer patron. We do not know if by selling his ideas here he will make a real profit, but we like to believe that the experience he offers to visitors (not necessarily purchasers) is worth much more than the day's takings.
Leaving the store you can't help noticing the fountain in the Piazza Croce Rossa, just outside the glittering Armani world. As the poor old flight of steps designed by Aldo Rossi grows steadily more faded and time-worn, Armani's real-virtuality seems ever more inviting: a fount of dazzling light that sucks in people, money, and ambitions. Fashion, it seems, has got its revenge on architecture.

Progetto/Architects: Michael Gabellini: piano terra e primo piano/ground floor and first floor
Studio C+ (Fabrizio Lepore, Mimmo Farinaro, Alessandro Gaja): primo piano interrato/underground first floor

Senza rinunciare al minimalismo, nello spazio di Milano l'immagine Armani si presenta più invitante e amichevole

Not giving up minimalism, the new image of Armani in Milan is more inviting and user-friendly

Il progetto di John Pawson per lo show-room della Bulthaup a Londra fa scomparire i prodotti

John Pawson's design for Bulthaup's London show-room makes the products disappear

Fotografia di/Photograhy by Christoph Kircherer

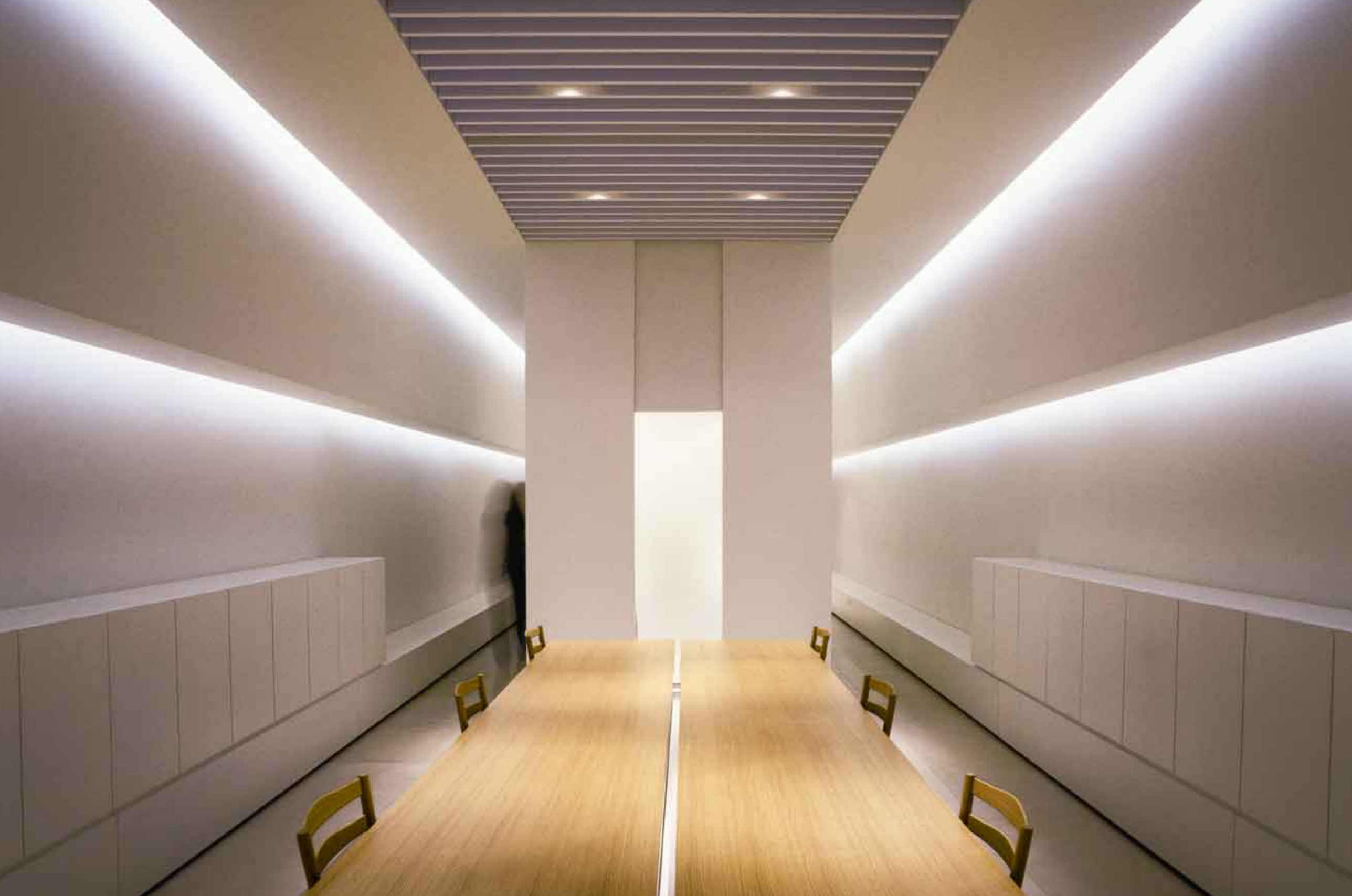
Il negozio invisibile
The invisible store

John Pawson ha progettato numerose cucine per diverse aziende presenti sul mercato, eccetto che per la Bulthaup, il che può forse aver procurato una certa apprensione alla casa tedesca nel momento in cui ha deciso di affidargli la costruzione di un nuovo show-room a Londra. Questo perché, alla Bulthaup, l'idea di show-room era probabilmente più legata al concetto di sobrietà che a quello di un'esposizione un po' glamour dei propri prodotti. La società aveva in mente un luogo tranquillo che permettesse a clienti facoltosi di parlare con agio di ciò di cui avevano bisogno in cucina, non certo un punto che potesse attrarre grandi quantità di semplici passanti o clienti occasionali. Da ciò la scelta di una quieta via residenziale dell'Ovest di Londra, affacciata su un elegante parco. Nei locali dello show-room sono stati installati due gruppi cucina perfettamente funzionanti: tuttavia, non è questo che vi scoprite a guardare.
Lo spazio è lungo e stretto, quasi un tunnel vicino all'ingresso, ma si apre sul retro in un'area molto più ampia, dotata di un lucernario per consentire un'illuminazione naturale. Costruito originariamente in due sezioni, in anni recenti lo spazio era stato ulteriormente suddiviso per ottenere un numero maggiore di ambienti più piccoli. La strategia di Pawson è stata unificare il più possibile le due sezioni di modo da permettere la vista degli alberi del parco prospiciente, sia dall'ingresso sia dalla zona centrale dello show-room. Il pavimento, in pietra, rende naturale la transizione tra le aree, mentre la zona servizi e computer è concentrata in una singola sezione corrispondente al punto in cui la struttura sovrastante necessita di un supporto. Tuttavia, anziché bloccare il flusso spaziale, questo elemento dà l'impressione di fluttuare nel vuoto. C'è poi un lungo tavolo appositamente disegnato per sedersi e conversare, e un ufficio privato sul retro. Ma ciò che Pawson ha fatto è essenzialmente creare uno show-room dove si è consapevoli non tanto del prodotto che s'intende acquistare, quanto del modo in cui si potrebbe vivere acquistandolo. Per far questo, Pawson ha concentrato l'attenzione sulla luce, un'accorta combinazione di naturale e artificiale, sullo spazio, sulle proporzioni e sulla qualità dei materiali.

The invisible store John Pawson has designed a commercially available kitchen range, but not for Bulthaup, which might perhaps have caused a few concerns in the German company when they commissioned him to build a London show-room. In fact Bulthaup had a rather more understated idea of what a show-room could be than an attention grabbing display of their products.
The company had in mind somewhere quiet for serious customers to come and talk about what they actually needed in their kitchens, and for architects to bring their clients, not a place that would attract large numbers of passing customers, hence its quiet location on what is mainly a residential street in West London, facing onto a handsome park.
So while there are two functioning kitchen ranges on the premises, they are not really what you find yourself looking at. But if you need to touch and seel any of the components for a reminder of their qualitites then are all to hand.
The space is long and thin, almost tunnel like at the street entrance; and rising into a top lit much taller area at the back. It was originally built in two sections, and in recent years had been subdivided to make a number of smaller spaces.
Pawson's strategy was to unify the two sections as much as possible, to allow for views from front and back to the trees outside from the heart of the show-room.
The stone floor makes for an effortless transition, while the services, and computers are concentrated in a single enclosure at the same point that the structure overhead needs support. But rather than block the spatial flow, this single element appears to float in space.
There is a long specially designed table to sit at and talk, and a private office at the rear.
But what Pawson has essentially done is to create a show-room in which paradoxically you are aware not so much the products that you are considering purchasing, but the way that you might end up living if you actually buy them.
Pawson focuses your attention on the light, a careful mixture of nature and artificial, on space, and proportions, and on the quality of fine materials.

L'ingresso principale (a sinistra). In realtà lo show-room serve più come spazio per consultazione che come punto vendita (a destra e pagine succesive)

The main entrance, left, but most of the show-room, right and overleaf, is for consultation more than a sales pitch



Droog e Duck

Droog and Duck

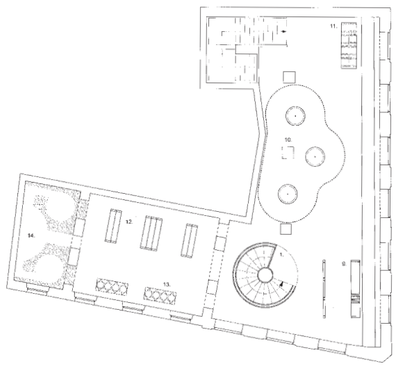
Francesca Picchi sul negozio di Parigi per Mandarina Duck

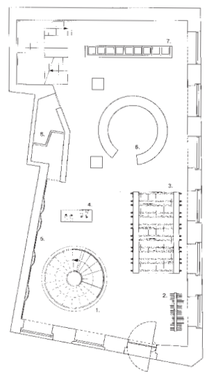
Francesca Picchi on the new store for Mandarina Duck in Paris

Fotografie di/ Photography by Christoph Kircherer

Mandarina Duck deve la sua fama alla creazione di borse e valigie eleganti e nello stesso tempo piene di invenzione. Ora, a Parigi, ha inaugurato il primo negozio che segna l'ingresso della firma italiana nel mondo del prêt-à-porter. Piuttosto che allestire una catena di negozi come una sorta di kit di montaggio da declinare in modo uniforme in qualunque parte del mondo, Mandarina Duck ha preferito rendersi riconoscibile non tanto per l'uniformità dello stile quanto per la qualità del progetto stesso (come già fece Doug Tompkins per Esprit affidando il progetto dei negozi a Shiro Kuramata, Ettore Sottsass e Antonio Citterio). Il negozio di rue Saint-Honoré è stato progettato da Droog Design insieme a NL Architects di Rotterdam, lo studio che ha curato l'allestimento del padiglione olandese all'ultima Biennale di Venezia. I Droog sono da sempre scettici sugli aspetti stilistici o di 'firma', tanto da aver elaborato una ricetta che permetta loro di astrarsi dalla forma per concentrarsi sulle idee: l'oggetto per essere 'secco' deve essere passato al setaccio di un meccanismo di non-progetto in cui l'autore possa agire il più oggettivamente possibile. Il designer, un po' alla Duchamp, si esprime esercitando le sue facoltà di scelta. I Droog non sono né uno studio, né un'impresa. Preferiscono assumere l'identità di una rete che agisce da catalizzatore selezionando, raccogliendo, trovando: scelgono infatti altri progettisti che realizzino la forma nello stesso modo in cui scelgono oggetti esistenti prodotti industrialmente per rappresentare la loro idea di bellezza. Quindi, piuttosto che esercitarsi nel progetto di un sistema da ripetere e adattare ai vari contesti, i Droog si sono concentrati sul progetto di alcuni elementi: mobili, espositori, armadi, in grado di animare lo spazio innescando relazioni con le persone chiamate agli acquisti. Il negozio è concepito come insieme di spazi distinti, elementi che gli autori hanno chiamato 'cocoon' (letteralmente bozzolo): ognuno di essi rappresenta una diversa scena per gli oggetti in vendita. In questo modo i prodotti sono organizzati per episodi, in un percorso che può seguire altre direzioni come un racconto i cui personaggi si scambiano i ruoli per declinare tante versioni di una stessa trama: il meccanismo ricorda gli arcani intrecci delle fiabe che sembrano raccontare sempre la stessa storia. Le tappe dello shopping sono scandite intorno al racconto della merce. I bozzoli esercitano le seduzioni del consumo con un vocabolario elementare: recinto, cerchio, cortina, muro, tunnel. Sono questi gli elementi del catalogo di un nuovo concetto di negozio da adottare in altri punti vendita Mandarina Duck per spazi simili ma comunque differenti. Lo spettacolo della seduzione messo in scena dall'allestimento si gioca intorno al meccanismo della scoperta. In ossequio ai rituali del consumo la caccia all'acquisto, da cui è bandita ogni fretta, richiede tempo: i prodotti in vendita non sono esibiti con ostentazione ma sono svelati a poco a poco. Il risultato è che all'esterno il negozio sembra quasi vuoto, ma in realtà è pieno di beni da acquistare e consumare. Lo spazio è bianco, neutro, le pareti sono lasciate spoglie (nulla è appeso alle superfici bianche dei muri) per enfatizzare i singoli elementi e favorire il passaggio da un episodio all'altro seguendo la percezione di uno spazio continuo.

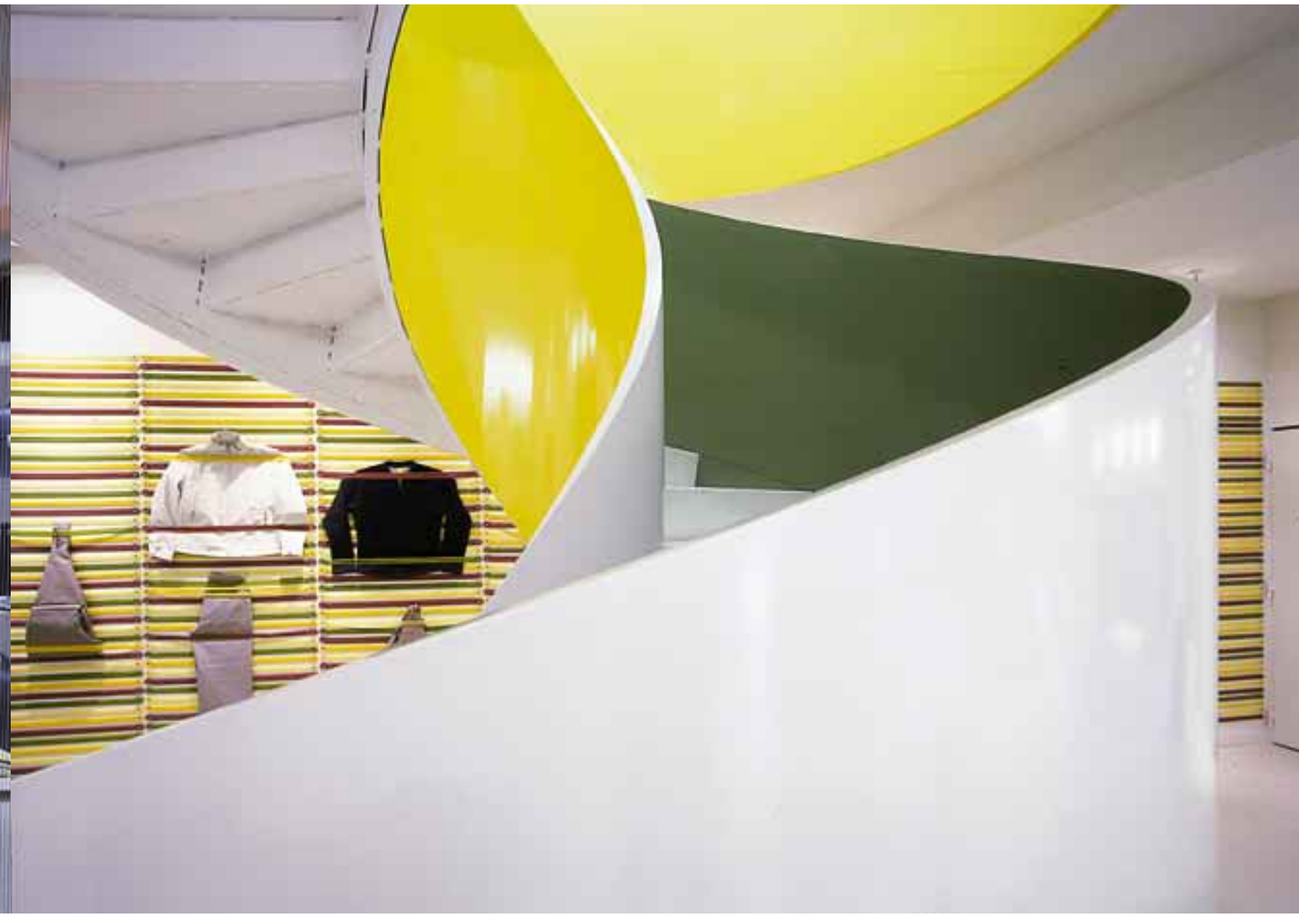
Droog and Duck Mandarina Duck made its name with its range of stylish luggage, and is now in the process of expanding into the wider world of fashion by launching the first of a series of clothes stores in Paris.This is not meant to be the conventional chain store with a kit of parts that can be applied to create identical environments around the world. Like Doug Tompkins Esprit, who commissioned stores by Shiro Kuramata, Ettore Sottsass and Antonio Citterio, Mandarina Duck wants to be instantly recognisable not because every shop is exactly the same, but because every store is distinguished by the quality of the design thinking that has gone into it. The Paris store in rue Saint-Honoré has been designed by Droog Design, working with NL Architects of Rotterdam who were responsible for the Dutch pavilion at the Venice architecture biennale. Droog have always been sceptical about the idea of 'style' and signature design. They have devised a working method that allows them to distance themselves from formal issues and to concentrate on ideas instead. To be 'dry' as Droog put it, the design of an object needs to be put through the filter of a mechanism which allows the designer to be objective rather than subjective. The designer works, Duchamp style, not through formal self expression, but through the faculty of choice. Droog is not a conventional design practice, nor a business. It prefers to work as a kind of network one that acts as a catalyst, selecting, collecting and finding elements and putting them to work in new ways. They choose other architects to create form for them, just as they pick existing industrially manufactured products with which to create new objects. For Mandarina Duck, Droog were less interested in creating an architectural statement for the interior that could be endlessly repeated and instead concentrated on the design of a few specific objects – furniture, display stands, and cabinets that could be used to animate the interior. The store is conceived as a series of distinct spaces – the designers call them 'cocoons'. Each of them creates a distinctive mood for the objects on sale within them. Mandarina Duck's merchandise is treated as a series of distinct episodes in a sequence that that allows shoppers to experience them in any sequence, as if they were a fairy tale in which standard characters can be deployed in any role to tell a story that whatever the details of the plot, is always substantially the same. The stepping stones in this narrative are shaped around the merchandise, each grouped in discrete episodes defined by simple geometric forms that serve to entice the customer in. The cocoons are used to seduce customers with a vocabulary of circle, tunnel, wall, curtain and enclosure. These are the elements that define the store concept, and which will be used in other outlet. Every space will be similar, and yet different. Its a design which seduces shoppers by playing with the mechanisms of discovery. The rituals of spending demand that the sense of haste is banished from the act of shopping. Display cannot be ostentatious, but must reveal itself little by little. The result is a store that seems almost empty from the outside, but is actually full of temptation. The space is white and neutral – the walls are left bare, with nothing attached to them. The aim is to spotlight individual garments, and encourage the sense of transition from one spatial episode to the next.





Una serie di oggetti che gli autori chiamano cocoon (letteralmente bozzolo) rappresentano sui due piani del negozio la messa in scena della merce. I diversi episodi dello shopping realizzando il concetto di negozi simili ma differenti.
Ai cocoon, che celano al proprio interno i prodotti Mandarina Duck, è affidata la definizione dello spazio: il negozio sembra vuoto, in realtà è pieno di oggetti in vendita. Nella pagina precedente il tunnel di pallet in materiale plastico usati come espositori e, in alto, la campana in metallo di 3,60 m di diametro, espositore introverso che cela al suo interno gli abiti della collezione uomo-donna

A series of freestanding objects which the designers call cocoons serve to display articles for sale on the two levels of the store. The different episodes of shopping realise the concept of shops that are similar yet different. The cocoons, with the Mandarina Duck products concealed within them, project a sense of spaciousness. The shop seems empty, but is in fact full of things for sale. Previous pages: a tunnel of plastic pallets used as display units and, above, the 3.6 m diameter metal bell, the Inverse Clothes Rack inside which the unisex wear collection is hidden



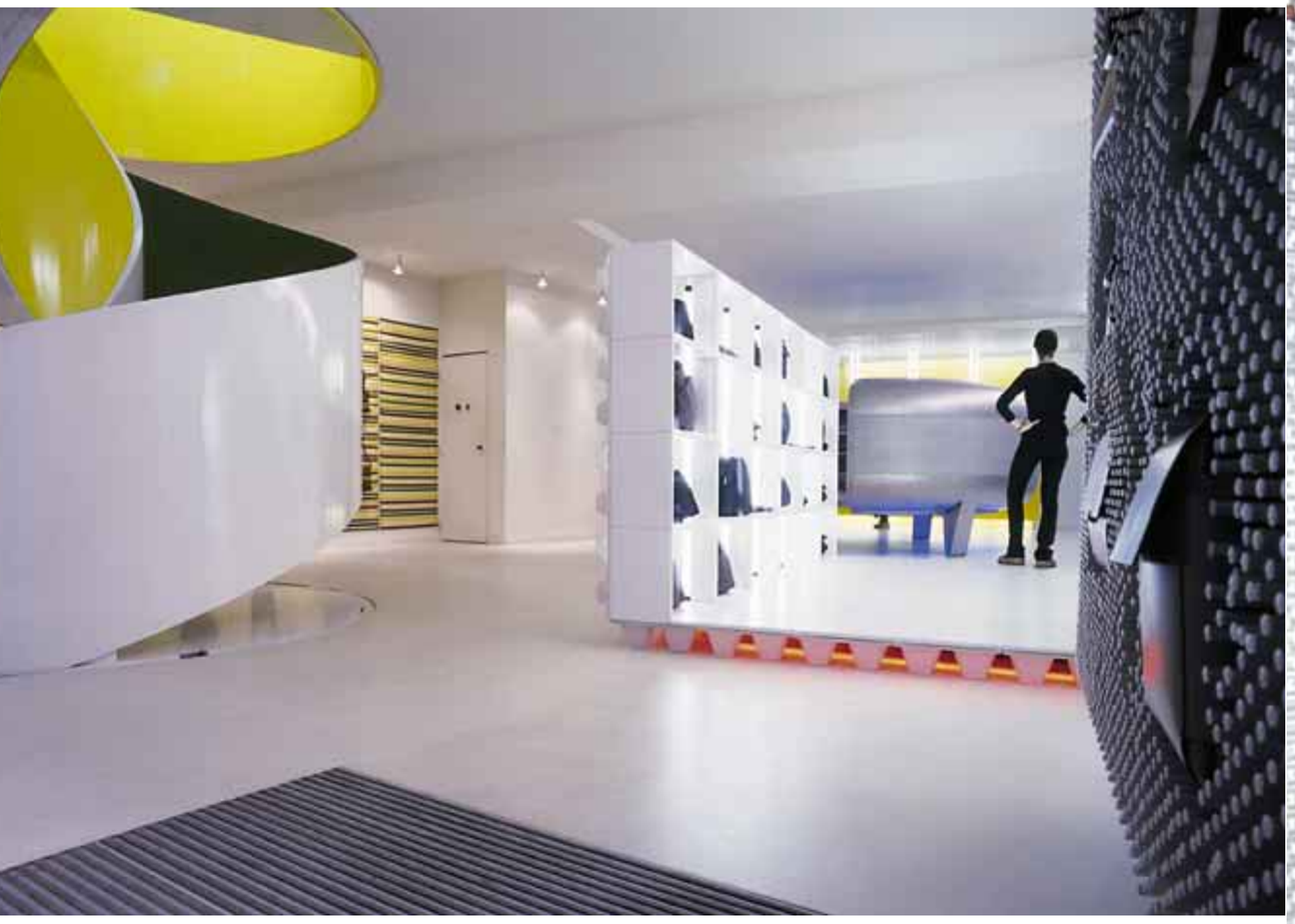
Il negozio di rue Saint-Honoré è disposto su due piani. La strategia di seduzione per indurre la clientela a salire al livello superiore è affidata alla scala mobile elicoidale che ruota su se stessa, a destra. Il lento movimento della spirale sembra teletrasportare i visitatori direttamente al piano superiore: uno spirito da parco dei divertimenti per reinterpretare uno dei monumenti dello shopping, la scala mobile, e giocare sull'idea di acquisto come forma di intrattenimento. Con lo stesso spirito una cortina di frange traslucide definisce un ambiente dai contorni organici dove il movimento di tavoli girevoli invita alla presentazione della merce, in alto

The store in rue Saint-Honoré occupies two storeys. Seducing customers upstairs is entrusted to the rotating spiral stairs, above. The slow movement of this spiral seems to beam up visitors straight to the upper level. In a theme-park mood, one of the monuments to shopping – the escalator – is reinterpreted here, by playing on the idea of spending as a form of entertainment. In the same spirit, a curtain of translucent fringes defines an organically contoured interior where the movement of revolving tables lures the eye towards the goods on display, left

Oggetti d'uso comune, (pallet, bande elastiche...) vengono reinterpretati come espositori della merce. A lato, elastici colorati, di quelli usati dai ciclisti olandesi per assicurare i pacchi alla propria bicicletta, ricoprono l'intera parete di fronte all'ingresso per la presentazione delle nuove collezioni, mentre lunghe canne in fibra di vetro, nelle pagine successive, diventano un'alta cortina di fili d'erba per segnare l'accesso a due radure che funzionano da camerini di prova

Ordinary objects (pallets, elastic bands...) are reinterpreted as display stands. Coloured elastic bands, right, like those used by Dutch cyclists to fasten luggage to their racks, cover the whole wall in front of the entrance to display the new collections, while long fibreglass canes (following pages), become a high curtain of blades of grass indicating access to the dressing room designed as a crop circle

Droog Design:
Gijs Bakker
Renny Ramakers
NL-Architects:
Pieter Bannenberg,
Walter van Dijk,
Kamiel Klaasse,
Mark Linnemann



Il pin-wall, una delle attrazioni del percorso d'acquisto lungo il quale i cocoon presentano il loro contenuto in modo indiretto: le borse emergono dalla superficie di spilli come sospese nella parete, nello stesso modo un piano sottovuoto sembra far galleggiare gli abiti a mezz'aria

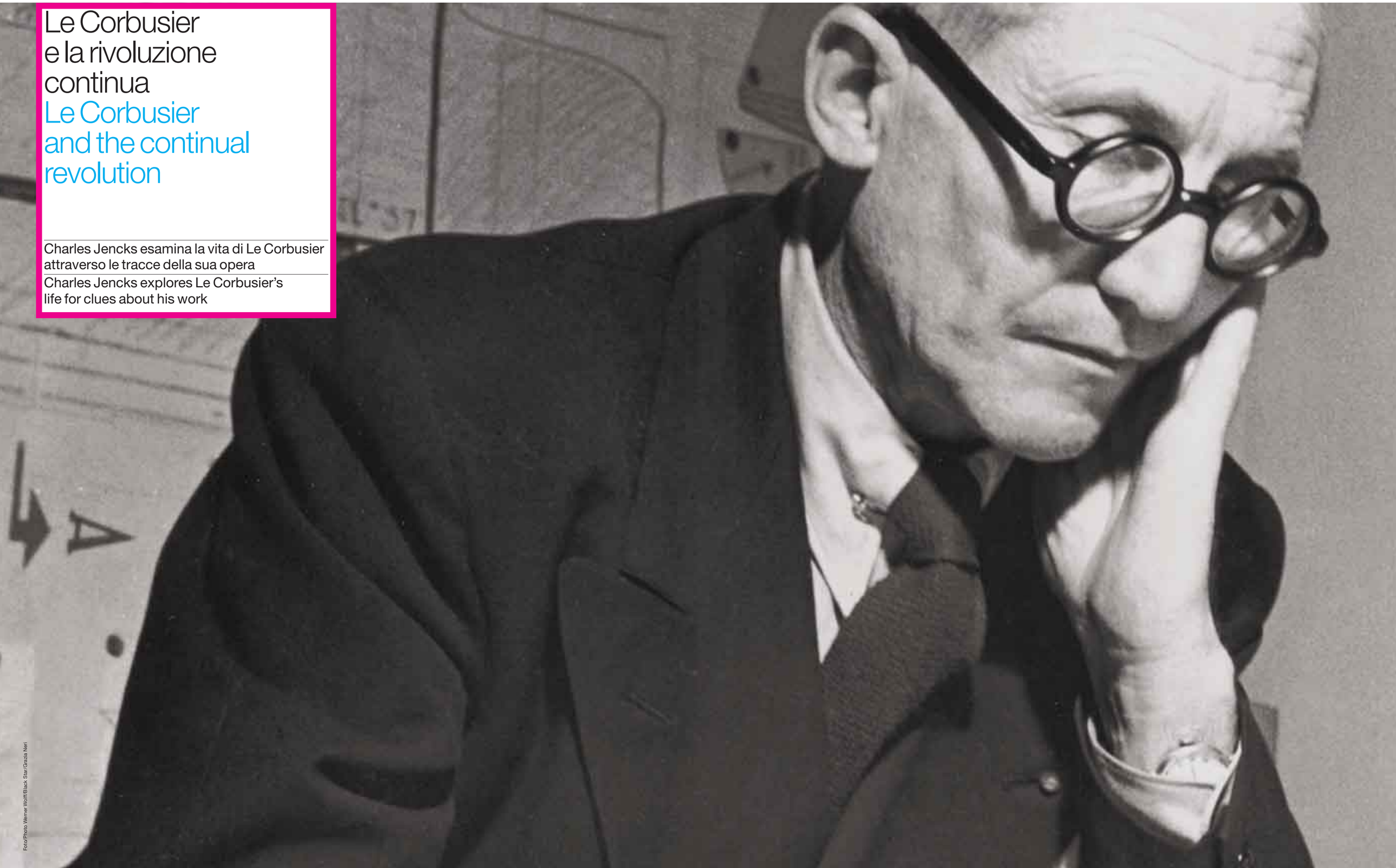
The pin-wall, one of the attractions of the spending-route along which the cocoons indirectly present their contents: the bags emerge from the surface of pins as if suspended from the wall, whilst a vacuum top seems to make the clothes float in mid-air

Le Corbusier e la rivoluzione continua

Le Corbusier and the continual revolution

Charles Jencks esamina la vita di Le Corbusier attraverso le tracce della sua opera

Charles Jencks explores Le Corbusier's life for clues about his work



Foto/Photo Werner Wolf/Black Star/Grazia Neri

Chi era Le Corbusier?

La rivista *L'Esprit Nouveau* fu lanciata nell'ottobre del 1920 da Ozenfant, Jeanneret e dal poeta Paul Dermé. Per chi volesse rintracciare le origini del movimento moderno, sono proprio qui, nel pressante appello delle righe d'apertura: "C'è uno spirito nuovo: è uno spirito di formulazione e sintesi guidate da una chiara concezione… una grande epoca è cominciata".
Più volte ripetuta, pur in diverse formulazioni, come fosse l'esortazione di un profeta dell'Antico Testamento, l'affermazione induce a credere che dalla vecchia Europa e dalla guerra fosse veramente spuntato un nuovo spirito. Per quanto riguarda il materiale pubblicato, esso fu in gran parte scritto dagli stessi redattori, sotto vari pseudonimi. Ozenfant si presentò sotto mentite spoglie per quattro volte, come Julien Caron, Saugnier, Vaucrecy e De Fayet; questi ultimi due nomi furono usati occasionalmente anche da Jeanneret, che si firmò inoltre Le Corbusier, Paul Boulard e persino ****. In totale, due scrittori divennero nove, una mossa che dava il polso del rinnovato *Zeitgeist*, e che rendeva l'operazione simile all'attività di una qualche setta rivoluzionaria dell'Ottocento dove tutti avevano uno pseudonimo in caso di controlli della polizia. Come 'Lenin' e 'Stalin', pseudonimi inventati per ragioni pratiche, finirono per fagocitare la vera identità degli uomini che li usarono, così fece "Le Corbusier".
Le Corbusier stesso, in diversi momenti della sua vita, ha fornito particolari rivelatori riguardo alla scelta di questo pseudonimo. Tra le ragioni più immediate c'è il fatto che suo fratello Albert e suo cugino Pierre disegnarono numerose copertine de *L'Esprit Nouveau*: chiaramente c'erano troppi Jeanneret coinvolti nell'operazione. Tuttavia, il motivo che più degli altri determinò l'adozione dello pseudonimo fu indicato dall'architetto francese, negli ultimi anni di vita, in un'intervista rilasciata nel maggio 1965. Ciò che ne emerge, in sostanza, è il ritratto di un artista che senza grandi riflessioni, quasi accidentalmente, dà vita a un personaggio fittizio; dopodiché, l'improvviso successo fa diventare questo *alter ego*, quasi suo malgrado, uno scrittore e un architetto.
"*L'Esprit Nouveau*, che aveva un titolo così invitante, legittimava la propria esistenza con gli articoli sulla pittura che Ozenfant e io scrivevamo. Poi… fece la sua comparsa un signore di nome Le Corbusier… che, vedete, fu improvvisamente battezzato da Jeanneret (Jeanneret, cioè io, Charles-Edouard Jeanneret) che annunciò: 'Se dobbiamo parlare di architettura mi va bene di farlo, ma non sotto il nome di Jeanneret. Prenderò il nome dei miei progenitori materni, Le Corbesier', dissi, 'e firmerò i miei articoli d'architettura 'Le Corbusier'. Così, un giorno scrissi il primo pezzo. Poi mi dissero: 'Devi scrivere altri articoli, devi continuare, è veramente necessario'. A quel punto avevo solo due giorni a disposizione, così li scrissi insieme, quasi di getto, e firmai 'Le Corbusier'… Il materiale fu pubblicato, e di punto in bianco il nome prese a essere venerato… Un grido di battaglia, attraverso il mondo intero… Divertente, no?… Scrissi tre articoli consecutivi, che ebbero la capacità di destare un enorme interesse nei Paesi più disparati, ovunque vi fossero editori d'altre riviste o artisti che in seguito avrebbero cominciato a venire a Parigi per parlare col signor Le Corbusier. A tutti veniva risposto: 'Qui non c'è nessun Le Corbusier, è il signor Jeanneret che si occupa di queste cose'. Così, dopo un po', Le Corbusier fu obbligato a usare quel nome anche nella vita privata, perché quando passava la frontiera il suo passaporto portava il nome di Jeanneret, e alla dogana non sembravano troppo convinti… Chiedevano, 'Chi è questo Jeanneret del passaporto, se tutte le vostre lettere sono indirizzate a Le Corbusier?'. E io dovevo rispondere, 'Jeanneret, altrimenti detto Le Corbusier'. Così, da quel momento in poi fui ribattezzato definitivamente… La firma di Le Corbusier dava immediato spessore, un'incredibile intensità sostenuta da articoli di sicuro rilievo, da argomenti validi e di natura rivoluzionaria – non di proposito, ma rivoluzionari perché la situazione lo era, perché l'epoca intera era rivoluzionaria. Ecco perché nacque Le Corbusier e perché dovette indossare la sua veste… ".
È significativo che il nome fosse preceduto dall'articolo 'Le'. Questo conferiva al personaggio una certa statura oggettiva, come se 'Le' Corbusier fosse egli stesso una sorta d'oggetto-tipo o *homme-type* messo a punto in migliaia d'anni di storia economica. In più, la comparsa di questo *alter ego* permise a Jeanneret di scrivere su se stesso usando la terza persona – 'egli', o "ciò è stato fatto dal nostro" – come se si trattasse di un testimone universale che si fa carico, per tutti gli uomini, delle sofferenze della storia del Ventesimo secolo.
La maggior parte degli articoli d'architettura comparsi su *L'Esprit Nouveau* erano firmati "Le Corbusier-Saugnier", a indicare che Le Corbusier si occupava dei testi mentre Ozenfant, oltre a contribuire con alcune idee, si prendeva cura delle immagini. I loro articoli a quattro mani sulla pittura erano invece firmati Ozenfant e Jeanneret, senza rispettare l'ordine alfabetico: come a suggerire chi, in questi casi, aveva maggior responsabilità riguardo al soggetto. Inevitabilmente, tuttavia, i malintesi e le gelosie si fecero sempre più frequenti finché, nel 1925, i due si separarono con non poca acrimonia e *L'Esprit Nouveau* cessò l'attività. Le Corbusier era furente. Ozenfant sembrava arrivare regolarmente a determinate soluzioni pittoriche con un anno d'anticipo: in realtà si scoprì che cambiava la datazione dei suoi dipinti, anticipandola. 'Saugnier', inoltre, pareva ottenere eccessivo credito per la stesura di *Verso una nuova architettura*, che, pubblicato nel 1923 sotto pseudonimo, ebbe immediata risonanza a livello mondiale. Per questa ragione, Le Corbusier tolse il nome di Saugnier alla seconda edizione del libro, sostituendovi una dedica a Ozenfant "Il furbone mi ringraziò per la dedica… non capì che stampandola avevo eliminato la possibilità che qualcuno pensasse che aveva scritto lui il libro". Ozenfant, dal canto suo, si lamentava del fatto che la doppia firma aveva indotto taluni a credere che egli avesse un'amante di nome Le Corbusier.
Giunti alla rottura, liquidò Le Corbusier per il suo lavoro alla rivista con una somma così irrisoria che quest'ultimo conservò l'assegno nel portafogli per il resto della sua vita, pronto a estrarlo ogni volta che voleva screditare l'amico di un tempo.

L'eroe fa tabula rasa

Sarebbe esagerato affermare che Le Corbusier fu il solo o il principale artefice del "periodo eroico" dell'architettura moderna. È certo che Theo van Doesburg e De Stijl in Olanda ebbero un ruolo di primo piano, così come il Costruttivismo in Russia e il Bauhaus in Germania. Tuttavia, dato che pare inopportuno avere un periodo eroico senza un eroe, se si dovesse estrapolare il nome di un architetto questo dovrebbe senz'altro essere Le Corbusier, sia per la sua consapevole posizione morale che per le sue opere. L'eroe classico della cultura occidentale è un individuo che ha una chiara visione dei problemi che affliggono la società, li esamina razionalmente, quindi agisce in prima persona per risolverli. Egli, inoltre, è moralmente e direttamente coinvolto in tali problemi in modo del tutto diverso da coloro che fanno parte di un movimento o *Zeitgeist*. Là dove altri si riterrebbero estranei alla questione, ogni errore e ogni passo falso sono per lui una responsabilità personale di cui soffre. Si può credere che Le Corbusier abbia mutuato alcune di queste idee dalla concezione nietzschiana del superuomo; quel che è certo – e lo dimostrano le sue parole – è che aveva piena consapevolezza del senso del proprio destino. "È un gran risultato, poter dire a se stessi: 'Voglio conseguire uno scopo, e non lascerò nulla d'intentato. Rimarrò in attesa del momento opportuno. Riuscirò in ciò che mi sono proposto. Arriverò al momento giusto, nel posto giusto, calmo e sorridente, come un conquistatore e non come una vittima'. I veri eroi sono ben curati e totalmente controllati. Non hanno la barba incolta, non sono in disordine, né insanguinati. Gli dei stessi sorridono loro".
In generale, gli ammiratori di Le Corbusier ritengono che egli non si sia "macchiato del sangue altrui". Dicono che non si occupava di bisticci di poco conto, non attaccava altri architetti né indulgeva in polemiche distruttive: ma questa visione è completamente distorta, manca di prendere in considerazione la natura eminentemente dialettica del suo argomentare. Per ogni punto positivo, infatti, qualcuno o qualcosa venivano annientati. Più avanti negli anni, Le Corbusier cominciò a provare un certo imbarazzo per questo comportamento. Un esempio è la pubblica ammissione dell'errore commesso nell'attaccare uno scultore che aveva ammirato in gioventù: "Mille scuse per le cattiverie dette su Rodin… Ma 'Paul' (il blasfemo) era nell'età della rivolta e della scoperta… Bruciava ciò che amava". Il 'Paul' a nome del quale Le Corbusier si scusa era naturalmente un altro suo *alter ego*: quel "Paul Boulard" che aveva seguito l'ingiunzione nietzschiana di bruciare quel che amava per creare qualcosa di totalmente nuovo e superumano, nel caso specifico l'estetica della macchina.
Sotto vari pseudonimi, come Paul Boulard, Le Corbusier attaccò non solo il nemico comune di tutte le avanguardie, l'Ecole des Beaux-Arts, ma anche De Stjil, il Costruttivismo, Gropius e il Bauhaus, l'Espressionismo, i Formalisti praghesi e il Surrealismo. Si può ipotizzare che tale virulenza fosse causata da una forma di dislocazione affettiva: forse che doveva criticare un movimento antagonista *prima* di poterne riconoscere il valore? In *L'Esprit Nouveau*, tra il 1921 e il 1924, Le Corbusier condannò l'architettura moderna tedesca affermando che era basata su un errore, che indicò sinteticamente con 'Apparenze'. "In architettura un errore come questo è fatale. L'uso sistematico della verticalità, in Germania, è una forma di misticismo, misticismo delle leggi della fisica, il veleno dell'architettura tedesca. I tedeschi intendevano fare della loro architettura uno degli armamentari più efficaci del pangermanesimo… l'ambasciata tedesca di San Pietroburgo, la fabbrica AEG di Berlino, sono concepite per imporre, per schiacciare, per dichiarare a gran voce potere assoluto".
Questo attacco a Peter Behrens, architetto che il giovane Jeanneret aveva ammirato e detestato insieme, era mosso non solo contro il nazionalismo monumentale, ma anche contro una tecnologia ritenuta ipocrita, contro la verticalità vista come l'opposto delle costruzioni ordinate tecnicamente in orizzontale di Le Corbusier: "C'è un dato di fatto che condanna il tutto: in casa si vive piano per piano, orizzontalmente e non verticalmente. I palazzi tedeschi non sono altro che gabbie d'ascensore. Questa è l'estetica della bara".
L'accusa di cui Le Corbusier si serve nei suoi continui attacchi contro i tedeschi è la loro mancanza di razionalità tecnica. Gropius e il Bauhaus sbagliano (nel 1923) perché insegnano arti decorative e non architettura, e neppure ricerca sulle possibilità della standardizzazione che Le Corbusier stesso stava portando avanti. "Ma ciò che ci rattrista è l'obbligo di giungere alla conclusione che una scuola d'arte ha l'assoluta incapacità di apportare miglioramenti alla produzione industriale, di creare degli standard: e gli standard non si possono inventare dal nulla. Già da tempo, riguardo questa seria questione dell'insegnamento, abbiamo concluso che le scuole d'arte applicata vanno chiuse, perché non possiamo ammettere che il prodotto industriale sia privo di uno standard, non possiamo accettare gli oggetti d'arte decorativa".
Gli strali più accesi di Le Corbusier (o piuttosto di Paul Boulard) sono lanciati contro l'Espressionismo tedesco, l'architettura di Hans Poelzig, che somiglia alle rovine di Roma, e contro le opere di Hermann Finsterlin, "viscose eiaculazioni che rimandano a mostri marini": "Nel profondo del nostro essere, larve, rospi e bestie che infestano le memorie del mondo primordiale oggi riemergono ancora… Li vediamo in questa nuova crisi dello spirito che ha fatto seguito alla guerra: gli spaventosi sogni di Hermann Finsterlin di Baviera, con le loro viscose eiaculazioni che rimandano a mostri marini, viscere, o agli atti impuri della bestia… Bruno Taut… pubblica nella sua rivista case dove si può rintracciare la stessa ansiosa nevrastenia. Ma la materia è contro tutto ciò. Queste cose possono prender forma solo in una mente febbricitante e lasciarsi disegnare sulla carta. Ma i dati di fatto rifiutano che esse vengano costruite".
Quest'ultima affermazione era ovviamente priva di effettivo contenuto, cosa che Le Corbusier stesso dimostrò pubblicando la Torre Einstein di Mendelsohn, opera espressionista che trent'anni più tardi avrebbe influenzato il suo lavoro a Ronchamp. Eppure, in termini dialettici, provare che i progetti dell'Espressionismo erano impossibili da realizzare era per lui necessario allo scopo di provare che la sua architettura era invece generata dalle leggi della costruzione.
I costruttivisti, in questa battaglia dialettica, costituivano l'antitesi dell'Espressionismo, e tuttavia un'altra soluzione erronea sulla via della vera sintesi. "Ecco il miraggio: l'attitudine poetica della verità percepita sulla base della geometria, non è così ovviamente una verità plastica. Il Costruttivismo russo spicca questo salto con troppa facilità, senza considerare adeguatamente i puri, plastici fatti; qui si fraintendono le cose! Tuttavia è molto educente e incomparabilmente meglio di Finsterlin! È tanto nel giusto quanto gli altri sono in errore. Antipodi. È agli antipodi della nevrastenia".
Così, Le Corbusier muove da un attacco all'altro, modificando continuamente il taglio critico per adattarlo ai propri fini. È un gioco nel quale non può perdere, come succede ogniqualvolta la dialettica è impugnata da un duellante astuto. Ma qual è lo scopo? Da un lato ogni attacco è giustificato fintanto che persegue il suo fine, dall'altro esso serve a cristallizzare uno stadio del positivo sviluppo del suo autore. Gli estremi dell'arte astratta condussero a un insistere purista sull'oggetto industriale; il monumentale nazionalismo tedesco portò ad anonimi, internazionalistici progetti d'architettura residenziale. Oltre questo progresso per via di opposti, c'erano qualità uniche, fatte d'impegno e competenza.

Costruire Chandigarh

La storia del coinvolgimento di Le Corbusier nella capitale del Punjab è molto lunga e ci sarebbe bisogno di un libro intero per raccontarla. Ne sono state scritte diverse, nessuna delle quali da considerare compiuta perché, dopo cinquant'anni, la nuova città è ancora nel suo primo stadio di sviluppo. Anche se conta ormai trecentomila abitanti in più della popolazione originariamente prevista (mezzo milione di persone) è, così come si dice della Rivoluzione francese, ancora troppo presto per giudicarne i meriti. In questo caso, comunque, l'adagio è pertinente, poiché si prevede che almeno un altro milione d'indiani si stabiliranno a Chandigarh nei prossimi cinquant'anni.
Si sa bene che l'adozione di parametri elastici è connaturata al concetto di città ideale per una nuova nazione, soprattutto se si tratta di un Paese contraddistinto da una crescita esponenziale; tuttavia, è possibile fare alcune considerazioni di carattere generale. Il dato fondamentale da considerare è che Chandigarh fu pensata come la più significativa manifestazione della nuova India. Nel luglio del 1947 il Paese ottenne l'indipendenza e solo un anno più tardi si separò dal Pakistan; ne conseguì il bisogno di riconoscere un nuovo Stato al confine occidentale, il Punjab, e la sua capitale, Chandigarh. Da ciò la logica che a una nuova India dovesse rispondere una nuova, moderna versione di Delhi, risposta insieme agli inglesi e al passato tradizionale. Nel 1953, in occasione dell'inaugurazione dei lavori, Pandit Nehru, il leader che si impegnò per la realizzazione della città, enfatizzò proprio questi punti. "La città", disse "è la prima grande espressione del nostro genio creativo, che fiorisce sulla libertà che abbiamo appena conquistato… Svincolata dalle tradizioni del passato… si tende al di là dell'esistente ingombro di vecchie città e antiche tradizioni… un tempio della nuova India".
Come ha sostenuto Stanislaus van Moos, nella maggior parte dei casi Le Corbusier avrebbe visto le cose con gli stessi occhi. Innanzitutto, egli era interessato alla concezione di una città nuova e svincolata dalle tradizioni, che doveva modernizzarsi in fretta ma in maniera nuova e diversa da quella europea. I due uomini condividevano inoltre la speranza che l'India diventasse un esempio per il mondo nella "seconda età della macchina", espressione con la quale Le Corbusier intendeva non solo la nuova era elettronica, ma il periodo dopo quei primi cent'anni – 1830-1930 – nel corso dei quali la meccanizzazione aveva distrutto città e culture. Ideologicamente, entrambi erano impegnati a forgiare una sintesi tra culture antiche e moderne, un nuovo ibrido, una realtà "doppiamente codificata", in parte progressiva e in parte vecchia di cinquemila anni. Ancora, una combinazione postmoderna.
In secondo luogo, Le Corbusier avrebbe afferrato al volo le parole 'genio' e 'tempio', specialmente se pronunciate da un uomo politico ricercato, insieme di autorità e cultura, quel Fantasma di Colbert che stava da sempre rincorrendo. Qui, nella parte più povera del pianeta, rifletté ironicamente Le Corbusier, aveva trovato il Grande Iniziato e il Grande Potere riuniti in una sola persona, ossia nell'uomo che gli stava chiedendo di costruire la Città Radiosa. Inoltre, il sostegno del potere centrale era reale: se Nehru non l'avesse appoggiato in innumerevoli occasioni, quando ebbe a lamentarsi di essere sabotato, e se lui e il premier indiano non fossero stati figure autoritarie che pretendevano rispetto, Chandigarh non sarebbe mai stata costruita. Com'è nella natura della politica indiana, e delle divisioni

La mano aperta **di Le Corbusier a Chandigarh**
Le Corbusier's *Open hand* monument at Chandigarh
Foto/Photo Jason Orton

etniche del Punjab, ci volle un intreccio di potere, da Delhi e Parigi, per concentrare gli sforzi della manodopera statale e degli amministratori: a conferma di questo è il dato di fatto che la situazione entrò in stallo alla morte dei due.
Sia Nehru che Le Corbusier amavano il gesto eroico, la generalizzazione di grande effetto, l'ampia visione della storia e spesso delegavano la realizzazione ad altri. Le Corbusier in particolare, dopo essersi recato a Chandigarh nel 1951, fece visita ai lavori due volte l'anno per periodi di un mese, mentre suo cugino, Pierre Jeanneret e (seppure in misura minore) Jane Drew e Max Fry, portarono avanti un'enorme mole di lavoro su base quotidiana. Se oggi paiono evidenti alcune decisioni indovinate e perfino eroiche, queste comunque riservano più d'una sorpresa.
Chandigarh, in un'arida pianura, ha un ottimo acquedotto, un altrettanto efficiente sistema fognario e un paio di stupendi laghetti artificiali. Il simbolismo cosmico che guidò l'artista in Le Corbusier fu certamente sostenuto anche da un pensiero realmente ecologista. Ciò che colpisce il visitatore infatti è scoprire, nel bel mezzo di un paesaggio semiarido e in un Paese dove troppa gente vive accalcata in situazioni di enorme degrado, che Chandigarh si spande come una città giardino a bassissima densità abitativa ed è piena di fiori. Tuttavia Le Corbusier non amava gli eccessi, e sono famose le sue taglienti battute riguardo alle pretese degli amministratori locali, convinti di fare della città una sorta di Oxford indiana.
In realtà, Chandigarh è penalizzata dal somigliare un po' troppo a un nuovo insediamento coloniale inglese, ma va anche precisato che è unica in questo contesto, e molto amata per aver più verde e ombra di un'oasi. L'ironia di questo successo popolare è che i ricchi e potenti amministratori di questa Beverly Hills del Punjab non vogliono che nulla cambi, e che il loro stile di vita venga minimamente minacciato. Con oltre un milione di persone in arrivo, è poco probabile che quest'attitudine conservatrice riesca a proteggere la loro pace: per preservare i valori ci si deve adattare ai programmi.
Oltre all'aspetto ecologico, un altro pregio del piano (sfornato in un mese sulla base del precedente progetto di Albert Meyer) è la stratificazione di strade, spazi verdi, abitazioni e uffici, che s'intersecano e si compenetrano come le maglie di un tessuto. La struttura di base è buona, ma avrebbe certamente bisogno di una maggiore combinazione nella destinazione d'uso dei vari edifici, di una più decisa diversificazione tipologica e stilistica e di una più efficace penetrazione dei vari settori. Ovvero, necessita di essere postmodernizzata, in linea con quanto proposto da Jane Jacobs e altri fin dagli anni Sessanta. Affermare che la città soffre della separazione funzionale tipica del modernismo non è altro che ripetere un'ovvietà. Ciò che si potrebbe menzionare in questo senso è che la disposizione di base di Chandigarh è come il primo gradino di un sistema ecologico: un'ottima base di partenza per successivi stadi di sviluppo – un secondo, un terzo, un quarto, e così via – certamente possibili se solo gli amministratori acconsentissero. Come una *bastide* del Tredicesimo secolo o un campo militare allestito di getto, la sua struttura mostrerà i suoi pregi durante i molti sviluppi futuri, in particolare in termini di viabilità. Coi suoi sette sistemi di circolazione dimensionati con cura, potrebbe veramente diventare la prima città-autostrada sicura e armoniosa del secolo venturo.
Le Corbusier usò il centro direzionale per testare un nuovo simbolismo pubblico, perché, dopo il piano generale, era proprio questo il versante sul quale era più direttamente impegnato. Nessun architetto negli ultimi cinquant'anni ha rilevato il compito, e i fallimenti e i successi di questa acropoli urbana (questo è in definitiva ciò che l'area è) rimangono l'esempio più istruttivo del nostro tempo. In passato, nelle culture tradizionali, creare simboli pubblici per strutture civiche era un aspetto comunemente accettato del ruolo dell'architetto, e tale impegno diede all'architettura sia un'estetica sia un potere cerimoniale. Ma, col declino della religione e del credo in movimenti d'ordine sociale, per tacere di altri aspetti, il simbolismo pubblico (se si eccettuano regimi come quello di Saddam Hussein) è scomparso del tutto. Così, uno spazio collettivo neutro, o ravvivato da sculture messe lì all'ultimo momento, spesso con grande imbarazzo dello spazio stesso, è diventato la norma del nostro tempo.
In questo senso, il Campidoglio di Le Corbusier è l'ultimo 'grande' tentativo di andar oltre un'agnostica vacuità.
Il programma simbolico che l'architetto francese mise a punto prese sviluppo dai suoi dipinti, da Ronchamp, e da progetti urbanistici precedenti. Com'è inevitabile, esso era focalizzato sulla natura, in particolare sul sole e sulle piogge monsoniche, l'uno e le altre temibili a Chandigarh. Teneva inoltre in considerazione la presenza delle montagne circostanti, della gente e perfino di animali come le vacche sacre e il bufalo indiano.

Foto/Photo René Burri/Magnum/Contrasto

L'uomo, la società e il cosmo: ecco la trinità che Le Corbusier elesse a guida, come confermano i simboli incorporati nel cemento e in molti rivestimenti. Come al solito, egli generò le icone attraverso una serie di bozzetti illustrativi realizzati *in loco*: metodo empirico per una creazione che fu spesso molto più realistica dei suoi piani per la città, alcuni dei quali danno l'impressione di esser pensati come si trattasse di una versione di Parigi. Per esempio, usò come unità di misura la distanza tra l'Etoile e il Louvre, ma sbagliò le dimensioni: è forse proprio questa la ragione per cui l'area del Campidoglio è troppo estesa?
A ogni modo, i principali emblemi creati da Le Corbusier, per lo più direttamente *in loco*, furono il sole, la luna, le stelle, i fulmini e le nubi; l'albero del mango, i serpenti, le mucche e i corvi; l'uomo eretto, la mano aperta e l'orma del piede (entrambi simboli indiani); la ruota del carro, presa a prestito dall'esercito nazionale indiano, la bilancia – simbolo della giustizia – e la sezione trasversale dell'Unité.
Questi segni e simboli ravvivano le zone morte e hanno un loro rilievo nella realtà quotidiana. Alcuni critici li considerano dei pretenziosi marchi di fabbrica, simboli religiosi kitsch senza una religione di Stato, ma personalmente ritengo che tali critiche siano troppo severe, almeno quando si parla d'opere su scala ridotta come porte, pareti o tendaggi. La Torre dell'Ombra e il Monumento al Martire, goffi mausolei in un piatto spazio aperto, meritano la censura, ma non le porte smaltate o i bassorilievi di cemento. Prodotti del tutto convincenti sono invece la grande porta che si apre nella fresca penombra del parlamento, e la sala dell'Assemblea generale per occasioni ufficiali. Qui, sotto un gigantesco portico volto all'insù – si tratta forse della più grande grondaia del mondo, modellata a formare il simbolo delle corna del toro con madre e bambino ai due lati – troviamo un omaggio all'universo dai colori brillanti. Sul lato d'ingresso, il sole invernale ed estivo che domina il registro superiore fissa il tema di base per l'intero palazzo, e invero per l'intera città.
Le Corbusier immaginava che una volta l'anno in quest'edificio avesse luogo un rito solare. Lo spazio centrale per le assemblee, a forma di "torre di raffreddamento" parabolica, sarebbe stato l'epicentro dell'azione. In alto, un oculo gigantesco (come nel Pantheon di Roma) si sarebbe aperto permettendo alla luce del sole di scendere sul parlamento, a colpire magari proprio il podio dell'oratore. Nel concepirlo, sembra che Le Corbusier avesse in mente altri esempi – la luce che filtra attraverso la cupola di Santa Sofia e precedenti costruzioni indù, laddove un fascio di luce, in un preciso momento dell'anno, passa attraverso l'apposita apertura di un tempio e va a colpire il lingam dell'altare. Altri simboli del sole estivo e invernale dominano il 'coperchio' della torre di raffreddamento, simboli da porre in relazione col Jantar Mantar e altri osservatori astronomici indiani. Inizialmente, quest'ovale inclinato si sarebbe dovuto aprire a scivolo, e mostrare il funzionamento dell'universo: "Questo 'coperchio'… diverrà un vero e proprio laboratorio di fisica" disse Le Corbusier "realizzato in modo da render possibile il gioco della luce… Il sole è particolarmente appropriato come simbolo cosmico per questa parte dell'India. Sostiene la vita di tutti noi, fornisce energia per la fotosintesi, e in un solo giorno senza di lui la terra ghiaccerebbe in modo irrefrenabile. Ma, per la maggior parte dell'anno, a Chandigarh il sole polverizza, brucia, uccide; è una spada fiammeggiante. Qui la potenza del simbolo deriva dalla mediazione di realtà quotidiana e universale".
All'interno dell'aula assembleare il simbolismo solare è ripreso dando enfasi al suo opposto: gli ampi spazi sono freschi, scuri, protetti da grandi bastioni di schermi solari in cemento sospesi e staccati dall'edificio per dar modo all'aria di circolare. È lo spazio della caverna, l'antitesi del sole. Le due principali sale dell'assemblea legislativa sono sospese in una griglia di spazio a tripla altezza e spingono a loro volta attraverso la linea orizzontale del tetto come un'iperbole e una piramide, versione teatrale di una composizione compatta. Colonne, rampe, ascensori e lanterne si compenetrano secondo un criterio piranesiano, un modo che può solo essere definito violento.
Questo spazio aperto è dedicato a ciò che Le Corbusier definisce il Foro, luogo del tutto informale di riposo e conversazione, dove i delegati hanno modo di avere una pausa nelle riunioni e scambiarsi le loro opinioni. Si tratta dell'unica opera pubblica che Le Corbusier ebbe l'occasione di costruire su questa scala. Ha una dignità consona all'uso, e tuttavia l'essere svincolata dalle convenzioni la previene dall'essere pomposa. Le Corbusier ha seguito la nozione democratica del foro anche all'interno del salone principale del parlamento senza cadere nelle convenzionali nozioni di organizzazione gerarchica. È una delle più accoglienti, seppur grandiose, aule di dibattito in cui io sia mai entrato. Ogni 'oratore', come li chiamava Le Corbusier, dispone di un microfono di modo che può sia essere udito che intervenire nel corso del dibattito. Nuvole fonoassorbenti attenuano il riverbero sonoro e sbalzi di livello interrompono i soliti, serrati banchi dei politici. L'atmosfera è tale che ci si sente come avviluppati in un voluttuoso vigneto, una sensazione inspiegabile, particolarmente sorprendente quando ci si ricorda di essere in un centro di dibattiti politici; mancano solo l'oculo del Pantheon e il movimento del sole a completare il simbolismo desiderato. Non riesco a pensare a uno spazio migliore per la *res publica*.

Who was Le Corbusier?

The review *L'Esprit Nouveau* was launched by Ozenfant, Jeanneret and the poet, Paul Dermé, in October 1920. If one wants to find the origin of the Modern Movement it is here, in its opening lines and clarion call: "There is a new spirit: it is a spirit of construction and synthesis guided by a clear conception… a great epoch has begun".
Repeated again and again in different ways for 28 issues, until 1925, like exhortations from an Old Testament prophet, one might start to believe a new spirit really had come out of old Europe and the war. The two editors wrote most of these pages themselves – under various pseudonyms. Ozenfant disguised himself four times, as Julien Caron, Saugnier, Vaucrecy and De Fayet, whereas Jeanneret occasionally wrote under the latter two names as well as Le Courbusier, Paul Boulard and even **** – thus turning two writers into nine! What a *Zeitgeist*. It was like some nineteenth-century revolutionary sect where everyone had a pseudonym in case the police caught him.
Just as 'Lenin' and 'Stalin' were adopted personae that were invented for practical reasons, and then swallowed the original men, so was "Le Corbusier".
Le Corbusier, at several times in his life, gives revealing reasons for the pseudonym. The immediate motives include the fact that his brother Albert, and cousin Pierre, who often designed the covers for *L'Esprit Nouveau*, meant that there were too many Jeannerets involved with the magazine. But the most significant reason for the pseudonym is given at the end of his life, during an interview in May 1965. Here we find that an artist has created a persona at speed, almost accidentally. Sudden success then turns him, somewhat against his will, into a writer and architect.
"*L'Esprit Nouveau*, which had such an attractive title, was able to justify itself because of the articles that Ozenfant and I wrote about painting. And then… came the appearance of a gentleman named Le Corbusier… who was, you see, all of a sudden baptised by Jeanneret… Jeanneret, me, Charles-Edouard Jeanneret, who announced: 'If we must talk about architecture, I'm willing to do it, but I don't want to do it under the name of Jeanneret', I said, 'I'll take the name of my maternal ancestors, Le Corbesier', and I'll sign my articles about architecture 'Le Corbusier'. So one day I wrote the first article. Then I was told, 'You must write other articles. You have to go on, it's necessary'. I had two days to do it. I wrote them in one stretch and signed 'Le Corbusier'… It was published, and suddenly this name became venerated… a rallying cry, throughout the entire world… It's really funny isn't it?… I wrote three consecutive articles, which had the gift of attracting a vivid interest in countries everywhere among people who edited other journals, and among interesting artists who would come to Paris and say, 'I want to talk to Mr Le Corbusier'. They were told, 'There is no such person. It's Mr Jeanneret who takes care of these things'. And after awhile Le Corbusier was forced to take the name Le Corbusier even in his everyday life, because when he crossed a border his passport read Jeanneret, and the customs officials weren't too happy… They would ask, 'Who is this Jeanneret in your passport, your letters are all addressed to Le Corbusier?'. So I said, 'Jeanneret, otherwise known as Le Corbusier'. And from then on I was definitely renamed… the signature of Le Corbusier immediately gave breadth, an incredible intensity backed up by valuable articles, by valid arguments, or a revolutionary nature – unintentionally so, but revolutionary because the situation was revolutionary, because the age was revolutionary. And this was why Le Corbusier was born and had to put his jacket on… ".
It is significant that the article 'Le' preceded the name because it gave a certain objective stature to the persona, as if Le Corbusier were himself some object-type or *homme-type*, perfected by thousands of years of economic history. Indeed the persona allowed Jeanneret to write about himself in the third person as 'he' or "our man did this" as if he were some universal witness suffering the course of twentieth-century history for all men.
Most of the articles on architecture appearing in *L'Esprit Nouveau* were signed "Le Corbusier-Saugnier" to signify that Le Corbusier did the writing while Ozenfant supplied the photos and some of the ideas.
Their joint articles on painting were signed Ozenfant and Jeanneret, opposed to an alphabetical ordering, to signify who was most responsible for the argument in these cases. Inevitably, however, confusions and jealousy became rampant and the two parted in bitterness in 1925, the year *L'Esprit Nouveau* stopped publishing.
Le Corbusier was furious that Ozenfant should change dates on several paintings to prove that Ozenfant always had an idea a year earlier. Also 'Saugnier' was getting too much credit for having written *Towards a New Architecture*, which was published in 1923 under the hybrid name, immediately achieving worldwide fame. So Le Corbusier omitted the name Saugnier from the second edition and dedicated the book to Ozenfant. "The fellow thanked me for the dedication... he didn't realise that by printing it I had prevented anyone from thinking he'd written the book".
Ozenfant, for his part, complained that the joint signature caused a number of people to believe that he had a mistress called Le Corbusier. He gave a small check to Le Corbusier for his services on the magazine – so paltry a sum that Le Corbusier kept it in his pocket for the rest of his life to pull out whenever he needed to discredit his former friend.

The hero clears the field

It would be an exaggeration to claim that Le Corbusier was altogether responsible for the Heroic Period of Modern Architecture. Certainly Theo Van Doesburg and De Stijl in Holland provided much of the impetus, as did Constructivism in Russia and the Bauhaus in Germany. Yet if any one architect is to be singled out, and it would be awkward to have a heroic period without a hero, then it would have to be Le Corbusier, for his self-conscious moral position as much as his buildings.
The classical hero in Western culture is an individual who sees the major problems confronting society, sees them rationally, and then

Il Palazzo del Parlamento a Chandigarh
The Assembly Building at Chandigarh
Foto/Photo Jason Orton

acts directly to change them. Furthermore, he is morally and personally involved in this action in a way which is different from those who are part of a movement or *Zeitgeist*. He takes all mistakes and setbacks as a personal responsibility, thus suffering where others would claim immunity. Perhaps Le Corbusier got some of these ideas from Nietzsche's notion of the superman; at any rate he had a highly developed sense of his own destiny.

"This is a successful achievement, to be able to say to oneself: 'I want to attain a certain end, and I shall leave no stone unturned. I shall wait for the proper moment. I shall succeed in what I have decided to do. I shall arrive at the chosen time, at the proper place, calm and smiling, a conqueror and not a casualty'. Real heroes are well groomed and absolutely controlled. They are neither unshaven, nor unkept, nor bloodstained. The gods themselves smile".

It is generally understood by Le Corbusier's admirers that he was relatively un-bloodstained, or, as they phrase it, he did not bother himself with petty squabbles, attacking other architects and indulging in destructive polemics. This view is profoundly false and fails to take into account the eminently dialectical nature of his argument.

For every positive point, there is someone or something which is destroyed. In later life Le Corbusier was partly embarrassed by this fact and apologised for attacks on a sculptor he had admired when very young. "A thousand excuses for the wickedness done to Rodin… But 'Paul' (the blasphemer) was at the age of revolt and discovery… He burned what he loved". The 'Paul' who Le Corbusier is apologising for here was of course another persona, "Paul Boulard", who had carried out the Nietzschean injunction to burn what he loved in order to create something totally new and superhuman – in this specific case the machine aesthetic.

Under his various pseudonyms, such as Paul Boulard, he attacked not only the common enemy of avant-gardes, the Ecole des Beaux-Arts, but also De Stijl, Constructivism, Gropius and the Bauhaus, Expressionism, the Prague Formalists and Surrealism. Perhaps a reason for all these outbursts was psychological displacement: did he first have to criticise a competitive movement *before* he could appropriate its lessons?

In *L'Esprit Nouveau* between 1921 and 1924, Le Corbusier condemned modern German architecture for being based on error: 'Appearances'. "In architecture such an error is fatal. The systematic use of the vertical, in Germany, is a mysticism, a mysticism of physical law, the poison of German architecture. The Germans wished to make their architecture one of the most active armaments of pangermanism… the German Embassy in Saint-Petersburg, the factories of AEG in Berlin, are conceived to impose, to crush, to cry out absolute power".

This attack on Peter Behrens, an architect whom the young Jeanneret had admired and disliked, was not only against the monumental nationalism, but also against a supposedly false technology, verticality, as opposed to Le Corbusier's technically determined horizontal buildings.

"A simple fact condemns everything: in a house one lives floor by floor, horizontally not vertically. The German palaces are just lift cages. Here is the aesthetic of caskets".

The argument which Le Corbusier continues to bring against the Germans is their lack of technical rationality. Gropius and the Bauhaus are wrong (in 1923) because they teach decorative art and not architecture or research into standardisation which Le Corbusier was pursuing.

"But what saddens us is the obligation to have to conclude that a school of art has the absolute incapacity to ameliorate industrial production, to create standards: one cannot invent standards out of the blue. For a long time, in this grave question of teaching, we have concluded that the schools of applied art must be closed, because we cannot admit the industrial product removed from the standards, we cannot admit the objects of decorative art. Now the Bauhaus at Weimar brings nothing to industry, but just creates decorators who are superfluous and undesirable quantities... we desire exact objects... There thus exist many schools to be closed".

Le Corbusier's, or rather Paul Boulard's, greatest wrath is directly against German Expressionism, the architecture of Hans Poelzig, which resembles the ruins of Rome, and of Hermann Finsterlin which resembles "viscous ejaculations recalling underwater horrors": "In the depths of our being, larva, toads and beasts which haunt the memories of the primordial world re-emerge again today… we see them in this new crisis of the spirit which followed the war: frightening dreams of Hermann Finsterlin from Bavaria with their viscous ejaculations recalling underwater horrors, or those viscera, or impure acts of beasts. He was pretending to extract out of this architectural creations… Bruno Taut… publishes in his review houses where one finds the same distracted neurasthenia. But physical matter is against it. These things can be born in a fevered head and inscribed on paper. Physical facts refuse to let them be built".

This last statement was of course factually untrue as Le Corbusier showed by illustrating Mendelsohn's Einstein Tower, an Expressionist building which influenced his own Ronchamp thirty years later. Yet in dialectical terms, proving Expressionism unbuildable was necessary in order to prove his own architecture to be generated by constructional laws. The Constructivists, in this dialectic, were the antithesis of Expressionism, but still only one more erroneous solution on the way to true synthesis.

"Here is the mirage: the poetic attitude of truth perceived on the base of geometry is not so easily a plastic truth. Russian Constructivism makes this jump too quickly, too much without considering pure, plastic facts; things are misunderstood! Still it's very seductive and incomparably better than the hell of Finsterlin! It's as much in the truth as the others are in error. Antipodes. It's at the antipodes of neurasthenia".

Thus, Le Corbusier moves from one attack to the next, always changing the criticism to suit his ends. It is a game he cannot lose, as is all dialectic wielded by a clever duelist. What's the point? For one thing each attack is justified in so far as it goes, and for another it crystallised a stage in his own positive development. The extremes of abstract art led to the Purist insistence on the industrial object; the monumental German nationalism led to anonymous, internationalist housing projects. Beyond this progress through opposition, there were the unique qualities of relevance and commitment.

Building Chandigarh

The story of Le Corbusier's involvement in the capital city of the Punjab is long and needs an entire book to tell it. Several have been written, none of which are definitive because the new city is still, after fifty years, in its first stage of growth. Though it has added 300,000 more than its projected population of 500,000, it is, as said of the French Revolution, still too early to judge its merits. At least in this case the adage is true, because a million more Indians are predicted to settle here in the next fifty years. In the nature of ideal cities for a new nation, and ones that grow exponentially, an elastic yardstick is needed. Nonetheless some generalisations can be made.

The basic fact one has to note is that Chandigarh was created as the most significant manifestation of the New India. In July 1947 India became independent and a year later split with Pakistan resulting in the need for a new western state – the Punjab, with a capital city to run it, Chandigarh. Hence the logic that a New India equalled a new, modernised version of New Delhi, an answer at once to the British and the traditional past. Pandit Nehru, the leader committed to realising Chandigarh, emphasised this point at the inauguration of building in 1953. "The city", he said, "is the first large expression of our creative genius, flowering on our newly earned freedom... unfettered by traditions of the past... reaching beyond the existing encumbrances of old towns and old traditions... a temple of a new India".

Le Corbusier would have seen eye to eye with him, as Stanislaus von Moos has shown, on several points. First is the notion of being a new city unfettered by traditions, and one that had to modernise quickly, but in a new, non-European way. Both men shared the hope that India could be an example to the world of "the Second Machine Age". By this Le Corbusier meant not only the new electronic age, but the period after the first hundred years – 1830-1930 – when mechanisation had destroyed cities and cultures. Ideologically the two were committed to forging a unique synthesis between ancient and modern cultures, a new hybrid or doubly-coded reality, part progressive and part 5000 years old – again a post-modern mixture.

Secondly, Le Corbusier would have leapt at the words 'genius' and 'temple', especially coming from the mouth of a cultivated leader, an Authority with culture, the Ghost of Colbert for whom he had always been searching. Here in the poorest part of the world, Le Corbusier reflected ironically, he found the Great Initiate and the Great Power in one person, and one who was asking him to build The Radiant City. The backing of central power was real. If Nehru had not supported him on countless occasions, when he complained of sabotage, and if both he and Nehru were not authoritarian figures demanding respect, then Chandigarh would never have been built. In the nature of Indian politics, and the ethnic divisions of the Punjab, it took a mixture of power from Delhi and Paris to focus the energies of the civil servants and administrators. The fact that stalemate has beset the city since their deaths makes this point.

Both men liked the heroic sweep, the grand generalisation, the big view of history and often delegated realisation to others – Le Corbusier particularly, after he came here in spring 1951, and then only visited twice a year for a month. His cousin, Pierre Jeanneret, and to a less extent Jane Drew and Max Fry, carried out a lot of day-to-day work. If there are some heroic and good decisions that are evident today, they may be a bit of a surprise. Chandigarh, in a dry plain, has a very good sewer and water system and a couple of wonderful, artificial lakes. The cosmic symbolism that drove the artist in Le Corbusier was also supported by some very real ecological thinking. What strikes the visitor is finding, in the middle of a semi-arid landscape and in a country where too many people live close and in squalor, that Chandigarh is spread out like a low density garden city, and it is full of flowers. Le Corbusier did not like the sprawl, and he made characteristic jibes about the officials being too 'Oxfordish'. Indeed the city does suffer from being too much of an English colonial new town; but, it has to be said, it is unique here, and much loved, for having more greenery and shade than any comparable oasis.

The irony of this popular success is that the rich and powerful administrators do not want anything to change, or their way of life, in this Beverly Hills of the Punjab, to be threatened. With a million more people to come, this conservative stance is not likely to conserve their peace. To preserve value one has to adapt the plan.

Besides the benign ecology, another benefit of the plan, whipped out in a month on the basis of Albert Mayer's previous one, is the layering of roads, open green spaces, homes and work spaces. They weave through each other like a tartan. The basic structure is a good one, but it definitely needs more mixed uses, diversity of building type, various styles of architecture and the interpenetration of sectors. That is to say, it needs to be post-modernised, along the lines that Jane Jacobs and others were advocating in the 1960s. To say the city suffers from the functional separation of Modernism is to repeat a truism.

What might be mentioned in this context is that the city's basic layout is like the first growth of an ecology, a very good basis for successive growths – second, third, fourth etc. – if only the administrators would allow it. Like a 13th century *bastide* or a military camp laid out at a stroke, its structure will benefit many future developments, especially those in traffic. Indeed, with its seven types of circulation, carefully dimensioned, it might become the first coherent and safe motorway city of the next century.

Le Corbusier used the capitol area to test a new public symbolism, because, after the general layout, it was this to which he was committed. No architect in the last fifty years has taken on this task and the successes and failures of the city's acropolis, for that is what it is, remain the most instructive of our time. In the past, in traditional cultures, providing public symbols for civic structures was an accepted part of the architect's role, and this obligation gave architecture aesthetic as well as ceremonial power. But, with the decline of religion and belief in social movements, not to say other things, public symbolism has all but disappeared, except with regimes such as Saddam Hussein. Thus the neutral public space has become the norm of our time, enlivened with some sculpture brought in at the last moment, much to its embarrassment.

Le Corbusier's capitol is the last 'big' attempt to make something more than agnostic blankness. The symbolic programme he worked out developed from his painting, Ronchamp, and previous city planning. Inevitably it was centred on nature, particularly the sun and monsoon rain, both of which are fearsome in Chandigarh. Also the presence of the surrounding mountains, the people and animals such as the Indian buffalo and sacred cow. Mankind, society and the cosmos, was the trinity he mentioned as guide, and one finds symbols of them incorporated in the concrete, and tapestries. As usual, he generated the icons through a series of descriptive sketches on the site, an empirical method for creation that was often a lot more realistic than his plans for the city, some of which were thought out as a version of Paris. For instance, he used the distance from the Etoile to the Louvre as the measuring stick but, got the dimensions wrong: maybe that is why the Capitol is too spread out?

At any rate, the major emblems Le Corbusier fashioned, mostly from the site, were the sun, moon, stars, lightning and clouds; the Mango tree, snakes, cows and crow; the standing man, the open hand and footprint (both also Indian symbols); the carriage wheel, borrowed from the national arms of India, scales – the symbol of justice – and the cross section of the Unité, or signs of shelter.

These signs and symbols do liven up dead places and are relevant to everyday realities. Some critics see them as overblown trademarks, or as kitsch religious symbols without a state religion, but I find these judgements too harsh, at least when it comes to the small-scale of a door, wall or tapestry. The Tower of Shade and Martyr's Monument, clumsy monuments in the flat open space, deserve this censure, but not the enamelled doors and concrete reliefs.

Most convincing is the great door that opens into the cool shade of the Parliament, or the General Assembly, for State occasions. Here we find, under a giant, upturned portico – what must be the largest gutter in the world (and one symbolising bull's horns and mother and child on its ends) – a brilliantly coloured homage to the universe.

On the entry side, the summer and winter sun dominate the top register and this sets the basic theme for the whole building, indeed the whole of Chandigarh.

Le Corbusier imagined a solar ritual to occur once a year in this building. The central assembly space, a parabolic "cooling tower" in form, would be the focus. Above it a giant oculus, like the Pantheon in Rome, would open up and allow sunlight to descend onto the parliament, perhaps the speaker's rostrum. Apparently he had other examples in mind – the light streaming through the dome of Hagia Sophia, and Hindu precedents, when a shaft of light, at key points of the year, comes through a temple opening and hits an upright altar stone.

Symbols of summer and winter sun dominate the 'cap' of the cooling tower, symbols that relate to the Jantar Mantar and other cosmological observatories in India. At first this tilted oval was meant to slide open, as well as display the facts of the universe: "This 'cap'... will become a true physics laboratory" he said, "equipped to ensure the play of light... As a cosmic symbol for this part of India, the sun is particularly apt. It sustains life for all of us, of course, providing the energy that is photosynthesised, and without it for a day the earth would go into runaway freezing. But for Chandigarh, most of the year, it is pulverising, searing, killing – a flaming sword. The potency of this symbol here comes from mediating everyday reality and universal.

Inside the Assembly the sun symbolism is continued by emphasising its opposite: the large concrete spaces are cool, dark, protected by vast bastions of concrete sunshades. These are suspended away from the building creating air circulation. Here is the cave space, antithesis of the sun. The two main legislative halls are suspended in a grid of triple height space while they also slam through the horizontal roof line as a hyperbola and pyramid, a dramatic version of compaction composition. Columns, ramps, lifts and lighting troughs interpenetrate in a way which is Piranesian and can only be described as violent.

This open space is devoted to what Le Corbusier again calls the Forum, that informal place of conversation and rest where delegates can pause and formulate opinion between meetings. This is the only public realm that he was lucky enough to build at this scale. It has a dignity which is appropriate, yet its freedom from convention keeps it from being pompous.

Within the main hall of parliament, Le Corbusier has also followed the democratic notion of the forum without falling into conventional notions of an hierarchical organisation. It is one of the most welcoming but grand debating halls I have ever been in. Each 'orator', as Le Corbusier call them, has a microphone so that he can be heard and interrupt the course of political events.

Acoustic clouds dampen reverberation and changes of level break up the usual serried banks of politicians.

The ambience is like being enveloped in a sensuous vineyard, an uncanny and exciting feeling, especially surprising to find at the centre of democratic debate. I cannot think of a better communal space of the *res publica*; it only lacks the oculus of the Pantheon, and the movement of the sun to complete the intended symbolism.

Questo testo è un estratto dal nuovo libro di Charles Jencks, *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*, Monacelli Press

This text is an extract from Charles Jencks' new book, *Le Corbusier and the continual revolution in architecture*, published by the Monacelli Press

American legends

Leggende americane

Il paesaggio boscoso di Cranbrook è sacrosanto: anche la piscina di Williams e Tsien è circondata dagli alberi

The wooded landscape of Cranbrook is sacrosanct. Williams and Tsien's pool is framed by trees

A Cranbrook, uno dei luoghi sacri del design americano, dove furono di casa Eliel Saarinen e Charles Eames, Williams e Tsien hanno costruito una piscina accanto alla loro vecchia scuola

Cranbrook is one of the sacred sites of American design, home to Eliel Saarinen and Charles Eames. Now Williams and Tsien have built their old school a pool

Fotografia di/Photography by Michael Moran

Cranbrook è uno dei luoghi sacri del design americano, insieme a Taliesin e alle Study Houses della California meridionale. È l'enclave utopica fondata nel 1904 da George Booth, ricco uomo d'affari di Detroit, e continua a esercitare il suo fascino sul mondo del progetto contemporaneo. Dopo aver fatto fortuna, Booth si trasferì con la famiglia fuori Detroit, in una ricca proprietà rurale a Bloomfield Hills, che nel corso degli anni trasformò da casa di campagna in comunità culturale. Fondò una serie di istituzioni che rispecchiavano la sua visione progressista della cultura e dell'educazione. Cranbrook è oggi composta da un istituto superiore d'arte, una scuola, un museo e un centro scientifico.
Booth trattò il progetto come avrebbe fatto un proprietario terriero del XVIII secolo: con gli anni creò un nuovo paesaggio e lo popolò di architetture in cui prendevano corpo le sue aspirazioni per la comunità. Ma invece di lavorare con un architetto palladiano o con uno alla Capability Brown, Booth offrì a Eliel Saarinen, appena arrivato dalla Finlandia, l'occasione di costruire una serie di edifici nel suo stile nordico Arts and Crafts incrociato con la maniera classica.
Saarinen fu nominato presidente dell'Accademia d'Arte di Cranbrook nel 1932. Costruì nel campus la sua abitazione e la riempì di mobili, vetri

Lo stesso Tod Williams si è formato a Cranbrook: esperienza che sembra trasparire dalle qualità tattili della nuova piscina

Tod Williams is himself a product of a Cranbrook education, which seems to come through in the tactile qualities of the new pool

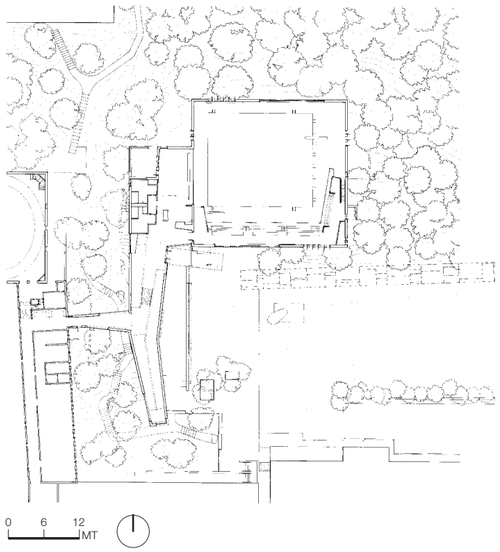
La serie di finestre a tutt'altezza lascia filtrare la luce del sole nella piscina ma è anche un richiamo al classicismo del museo di Cranbrook di Saarinen

The full height strip windows bring sunshine into the pool but are also a reminder of the classical formality of Saarinen's design for the Cranbrook museum

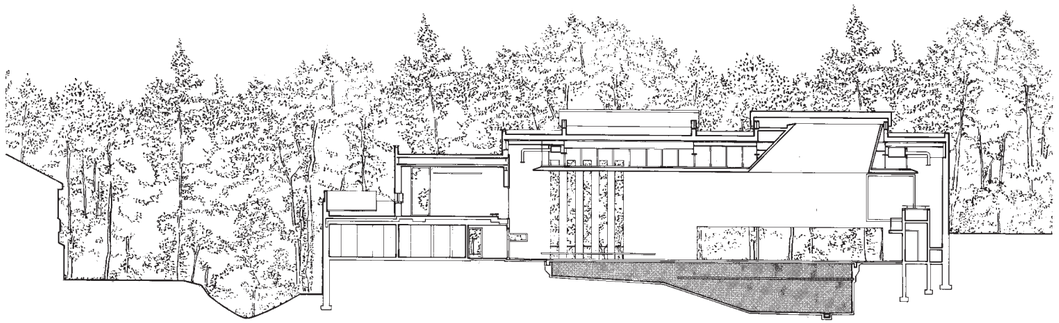
e argenti da lui disegnati.
Qui venne a insegnare Charles Eames, trasformandosi da architetto in designer – il più brillante designer americano di mobili e arredi della seconda metà del XX secolo. Qui Eames incontrò non soltanto Harry Bertoia, ma anche colei che sarebbe diventata sua moglie, Ray Kaiser. Forse Cranbrook non ha raggiunto il livello e la fama del Bauhaus, ma ha cambiato il corso del design nel mondo. E, a differenza di Taliesin (est e ovest), non è un santuario intoccabile, ma un luogo ancora capace di crescere, cambiare, accogliere la nuova architettura. Ora che Detroit si è chiusa su se stessa e che il suo centro, anche se non ancora abbandonato, è tuttavia diventato quasi un sito archeologico (con grattacieli Art Déco ormai 'morti' e un teatro dell'opera usato come parcheggio) Cranbrook sembra un luogo ancora più prezioso e privilegiato. È tutto ciò che il centro della città non è più.
Sulle fondamenta poste da Saarinen, da Albert Kahn e da Bertram Goodhue, a Cranbrook oggi si costruisce di nuovo, si stanno riempiendo i vuoti del campus e aggiungendo servizi e attrezzature che ancora mancavano alla scuola e ai musei: un edificio di Steven Holl e, recentemente, una mirabile piscina progettata da Tod Williams e Billie Tsien. Ma Cranbrook non intende soltanto collezionare architetti di grido, bensì sta cercando di costruire le sue radici, sia in senso letterale che in senso stilistico. Ecco perché la piscina – che nel lessico di Cranbrook è chiamata il Natatorium – è stata progettata da un architetto che è un 'prodotto' del sistema Cranbrook: Tod Williams, infatti, è uno della classe '61, e la sua è certamente un'architettura nello spirito di Saarinen, allusiva, simbolica, piena di echi del luogo e della sua storia.
La piscina occupa uno dei lotti che erano restati liberi nel campus della scuola ed è fatta in modo da abbracciare il magnifico paesaggio che la circonda. È cioè l'esatto contrario di una anonima piscina-scatola: è 'forata' da vetri attraverso i quali si possono cogliere squarci di alberi, di cielo e di luce.
L'esterno in mattoni, dalla policromia discreta, vuole simboleggiare il contesto naturale: il mattone verde vetrificato rappresenta il paesaggio, il mattone azzurro l'acqua.
L'edificio è basso e sembra "buttato lì", ma è invece disegnato con grande ricchezza: si sente un'eco del grande portico che Saarinen progettò per il museo di Cranbrook. È un edificio che supera il premeditato contenuto simbolico del postmodernismo e, pur non ricalcando l'opera di Saarinen, nasce evidentemente dalle particolari caratteristiche del sito e della sua storia culturale.

La pianta ortogonale del corpo principale è sovvertita dal percorso che si snoda lungo il terreno in pendenza

The orthogonal plan of the main pool hall is subverted by a circulation route that tapers down the sloping site



American legends Cranbrook is one of the sacred sites of American design, up there with Taliesin, and the Southern California of the case study houses. It's the utopian enclave originally established by the wealthy Detroit businessman George Booth in 1904, and it continues to cast a long shadow over the world of contemporary design.
Once he had made his fortune, Booth moved out of the city with his family to a lush rural estate in Bloomfield Hills, which over the years he transformed from a country house into a cultural community. He established a series of educational and cultural institutions, that reflected his view of culturally rounded, progressive education.
As well as an art college, there is a school, an art museum, and a science centre.
Booth treated the project like an 18th century landowner with a private park, creating a landscape over the decades, and populating it with architecture that reflected his aspirations for the community.
But rather than work with a Palladian architect and Capability Brown, Booth gave Eliel Saarinen, newly arrived from Finland, the chance to create a series of buildings in his distinctive nordic arts and crafts meets classical manner.
Saarinen was made president of the Cranbrook Academy of Art in 1932. He built his own house on the campus, filling it with furniture, glass and silverware that he designed himself. This was the place that Charles Eames came to teach, and transformed himself from an architect into the most brilliant furniture designer of the second half of the 20th century. It was here that he met not just Harry Bertoia, but his own future wife, Ray Kaiser. Cranbrook may not have quite the profile of the Bauhaus, but it changed the course of design around the world. And unlike the Taliesin, both east and west, Cranbrook is not an untouchable shrine, it is still capable of growing and changing, and accepting new architecture.
Now that Detroit has imploded, leaving its city centre not so much derelict, but an archaeological site of long dead art déco skyscrapers, and an opera house used as a parking lot, Cranbrook seems even more precious, and privileged. It is everything that the city centre is not. On the original foundations of Saarinen, Albert Kahn and Bertram Goodhue, Cranbrook is now building again, filling in vacant sites on the campus, and adding facilities that the school or the museums were seen to lack. There is a building by Steven Holl, and now an exquisite new swimming pool for the school designed by Tod Williams and Billie Tsien.



Oltre alle finestre a tutt'altezza la sezione trasversale è concepita in modo tale da ricavare due prese di luce di grande forza

Apart from the full height windows the cross section of the roof is sculpted to produce two powerful light scoops

Gli spazi di servizio sono trattati con la stessa cura di quelli principali per quanto concerne la qualità tattile della luce e le visuali

Ancillary spaces to the pool are treated with the same care for the qualities of light and space as the main areas

But Cranbrook is not simply looking to collect fashionable signature architects. It is trying to build on its roots, literally and stylistically.
So the pool – known in the Cranbrook lexicon as the Natatorium – just had to be designed by an architect who was the product of the Cranbrook system: Williams was one of the class of '61. And its architecture is certainly in the spirit of Saarinen, allusive, symbolic, and full of the resonances of the place.
The pool occupies one of the left over sites on the school campus, and does all it can to embrace its beautifully landscaped setting. This is anything but a pool conceived as an anonymous box, it is punctured with glass to capture views of the trees outside, the sky and light above. In its discrete polychrome brick exterior, it attempts to symbolise its natural context; green glazed brick stands in for the landscape, blue brick is for the water. The building is low slung, but richly modelled, including an echo of Saarinen's great portico for the Cranbrook Museum. Its modestly scaled but a clever cross section gives it considerable internal drama.
This is a building that goes beyond the self conscious symbolic content of post modernism, and without attempting to reconstruct Saarinen's work, does clearly spring from the very special circumstances of the site and its cultural history.

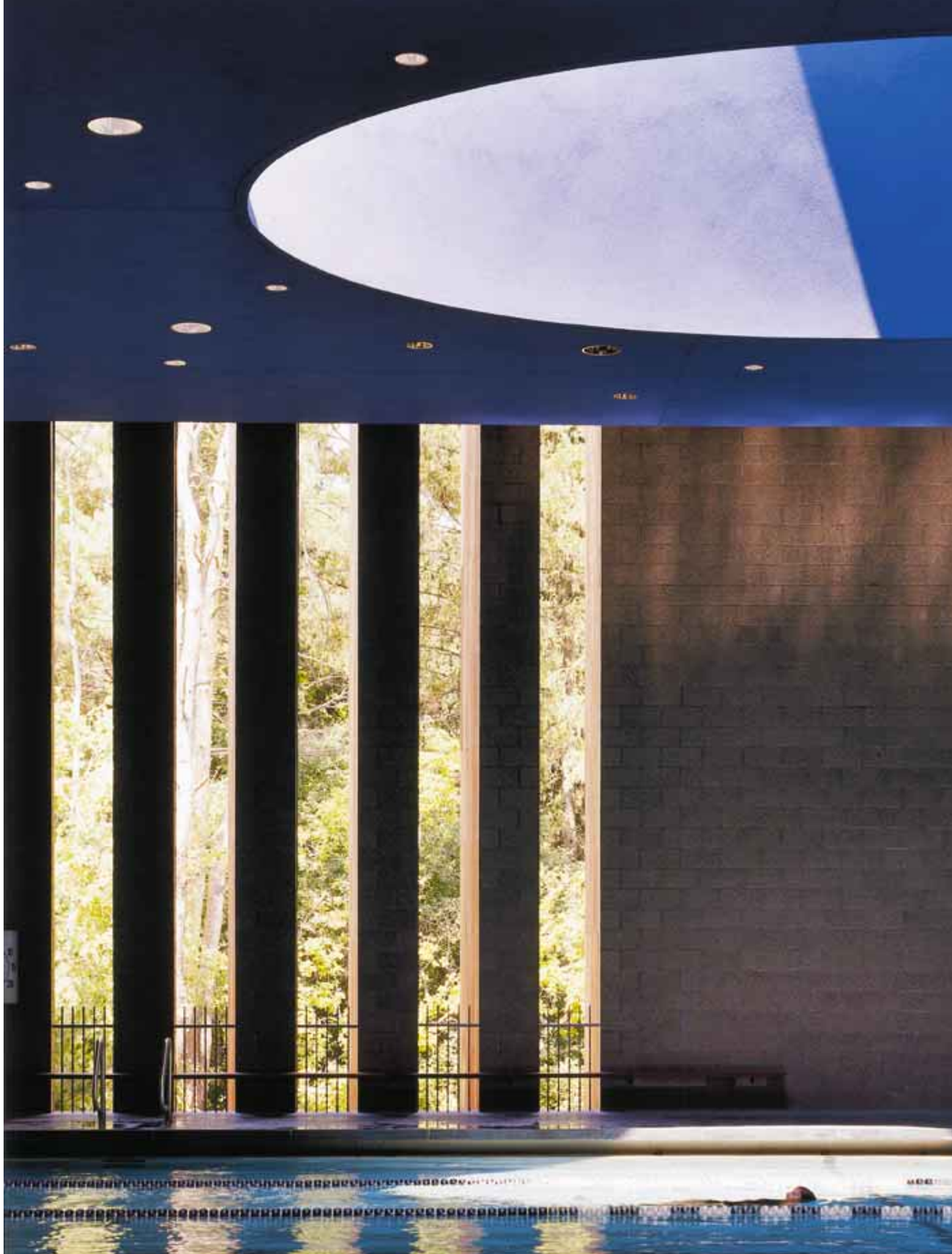
Progetto/Architects:
Tod Williams BillieTsien & Associates
Responsabile progetto/Project architect:
Martin Finio
Collaboratori/Collaborators:
Kyra Clarkson, Leslie Carol Hanson, Vivian Wang
Strutture/Structural engineering:
Severud Associates – Ed Messina (direttore/principal)
Brian Falconer (gestione progetto/project manager)
Ingegneria meccanica ed elettrica/Mechanical and electrical engineering:
Ambrosino, DePinto, and Schmeider – Domenick DePinto (direttore/principal), Dennis Michel (gestione progetto/project manager)
Committente/Client:
Cranbrook Educational Community

I progettisti hanno creato il loro cielo sulla vasca d'acqua realizzando un soffitto in colore blu scuro con una distesa di stelle

The architects have created their own sky for the pool with its deep blue colour and its pattern of stars

I visitatori raggiungono le panche riservate agli spettatori seguendo un percorso d'accesso separato

Visitors get their own way in to the pool with spectator benches reached by a separate access route



Objets trouvés

Jeremy Edwards è un designer con una grande curiosità per il quotidiano. Le sue fotografie documentano forme di creatività anonima

Jeremy Edwards is a designer with an eye for everyday life. These pictures record the anonymous creativity he found

Panca/Barcellona
Una seduta vista mare. Contro il muro di cemento appare fragile e delicata

Bench/Barcelona
A seat on the sea front. Set against the concrete wall it looks fragile and delicate

Ristorante/Roma
Un ristorante alla periferia della città dove è possibile mangiare all'interno di un aereo, o sedersi all'esterno al riparo di una serra

Restaurant/Rome
A restaurant on the outskirts of the city where you can either eat inside the plane, or sit outside, underneath the greenhouse

Scivolo/Berlino
Era collocato in un parco giochi nel centro della città. Oggi, il bus non è più lì

Slide/Berlin
This was in a play area in the city centre. Going back recently, the bus wasn't there anymore

Found objects

Pensilina/Copenaghen
Una tettoia pubblica senza posti a sedere, nei pressi del porto

Shelter/Copenhagen
A public shelter, with no seats, next to the dock

Casa galleggiante/Parigi
Una chiatta sul canale de La Villette. La roulotte ha ancora le sue tendine di pizzo

Boat Cabin/Paris
A barge on the canal at La Villette. The caravan still has its lace curtains

Maniglia/Stoccolma
Ricavata da un tubo di gomma e quattro viti, probabilmente ha richiesto pochi minuti per la costruzione

Handle/Stockholm
Made from a piece of plastic hose pipe and four screws, it probably took just a few minutes

Objets trovés

Carrozzina/Parigi
Ogni parte sembra scelta accuratamente, perfino il clacson sul davanti
Push chair/Paris
All the parts seem very carefully chosen, even down to the blue horn on the front

Chaise Longue/Parigi
Fuori dalla stazione ma vicino ai binari della Gare d'Austerlitz
Chaise Longue/Paris
This was outside a railway but next to the track at the Gare d'Austerlitz

Sgabello/Roma
In un mercato romano lo sgabello era in una specie di officina per la riparazione dei pneumatici
Stool/Rome
In a Rome market, this stool was in a sort of mini-garage that repairs tyres

Sedute/Barcellona
Due blocchi di cemento trasformati in sedute grazie a una mano di pittura bianca
Seats/Barcelona
Two concrete blocks changed into seats using white paint

Una mostra di fotografie di Jeremy Edwards è prevista per il prossimo aprile all'Architecture Museum di Stoccolma. Il catalogo *Objets anonymes* è pubblicato da Jean-Michel Place

An exhibition of Jeremy Edwards photographs opens at the Architecture Museum in Stockholm in April 2001. An accompanying book *Objets anonymes* is published by Jean-Michel Place

Corrimano/Barcellona
Supporti da ombrellone e tubi idraulici, ancorati al terreno con bottiglie di plastica riempite di cemento

Handrail/Barcelon
Plumbing tubes and parasol supports are fixed to the ground using cement filled plastic water bottles

Staccionata/Copenaghen
Vi sono molte biciclette in Copenaghen e altrettante mutazioni
Fence/Copenhagen
There are a lot of bicycles in Copenhagen and a variety of such mutations

Thomas Heatherwick e la messa in scena dell'attesa

Thomas Heatherwick and the theatre of suspense

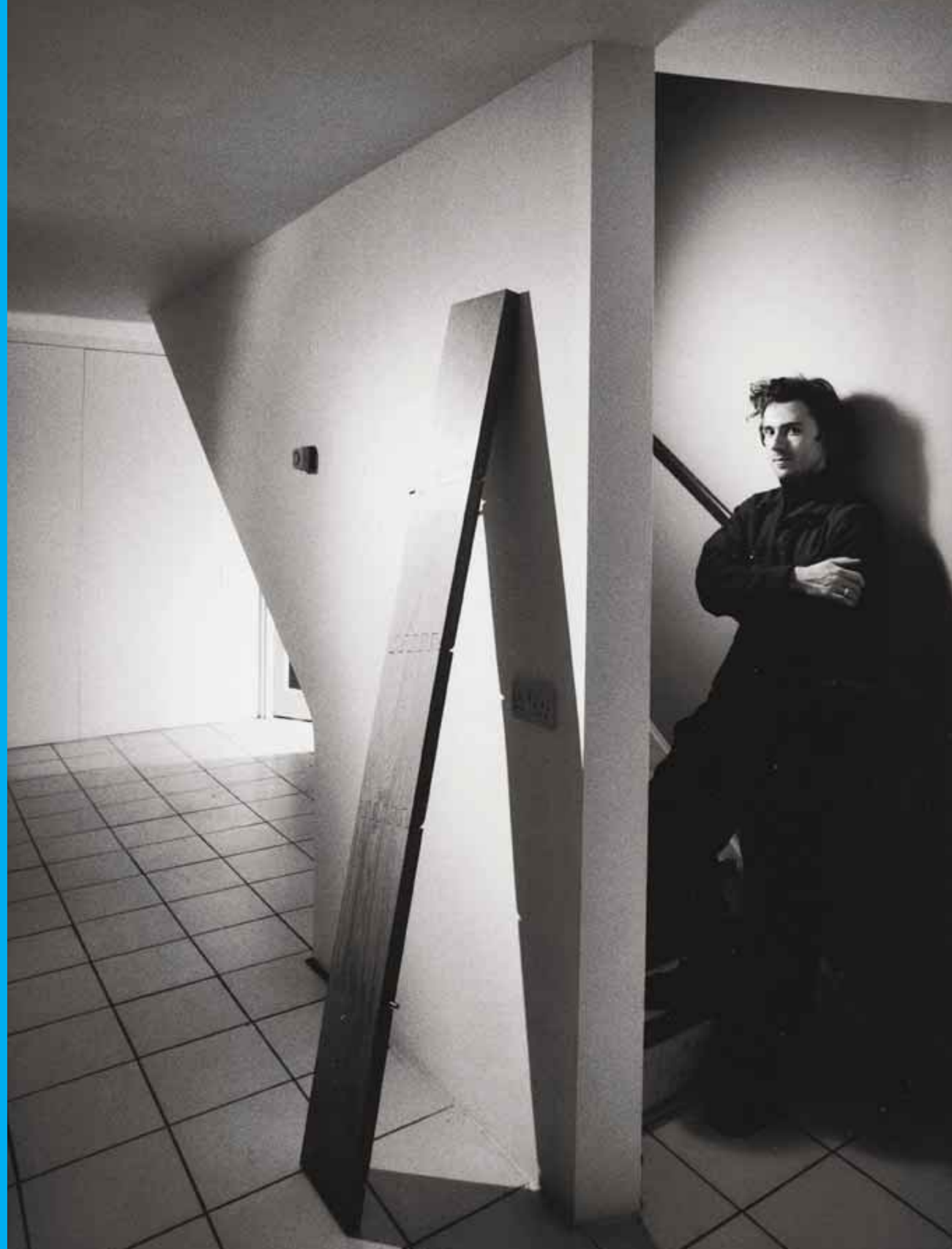
Heatherwick sta incominciando a cambiare il suo approccio di lavoro, dal produrre direttamente pezzi unici a commesse (come nel caso del suo Plank per Keen) che prevedono la produzione di serie

Heatherwick is beginning to move on from making things directly to commissions, such as his Plank for Keen which are being factory produced

Lucy Bullivant prende in considerazione la carriera di Thomas Heatherwick, da quando ha lasciato il college sei anni fa

Lucy Bullivant looks at how far Thomas Heatherwick has come since leaving college six years ago

Ritratto di/Portrait by Phil Sayer



Thomas Heatherwick, il giovane designer il cui gruppo di lavoro londinese comprende professionisti di diverse discipline oltre la sua – architettura, architettura del paesaggio, design di prodotto, ingegneria delle strutture – sta cercando di cambiare le caratteristiche e l'identità dell'arte pubblica e di trasformarla in qualcosa di più funzionale. Sta inoltre tentando di rendere più ampio e creativo lo spazio d'azione che sta al confine fra una professione e l'altra. È anche uno spazio reale nella città: trascurato e male usato, ha senz'altro bisogno del suo impulso. Un'identità flessibile e la possibilità di lavorare a scale diverse, abolendo le linee diritte e le superfici piane, sono presupposti essenziali per una persona come lui, che cita volentieri Rudolf Steiner – "Gli angoli retti non hanno alcun fascino" – e ha un vivido ricordo dei colori diversi che contrassegnavano le pareti delle aule della scuola steineriana da lui frequentata nell'infanzia, colori che indicavano le tappe della sua carriera di scolaro. Un gazebo, una pensilina di fermata d'autobus, un muro, un traliccio delle comunicazioni o i condotti di ventilazione della Cattedrale di San Paolo, insomma tutte le parti che costituiscono il *corpus* in continua crescita dei suoi progetti sono per Heatherwick "banchi di prova" per un edificio. E sono anche esempi concreti di quella particolare combinazione di arte e design che egli usa nel settore pubblico, non in quello privato. Heatherwick chiama ciò che fa "design 3d" e si oppone a ogni altra definizione: in questo tipo di design vuole continuare a cimentarsi a ogni scala possibile. Ha uno studio vicino alla stazione di King's Cross, una serie di stanze su due piani dove un tempo aveva sede una sezione del tribunale penale e che sono state trasformate in spazi molto plastici: spazi eccezionali che mettono continuamente alla prova anche lui. A intervalli regolari il rombo di un treno della metropolitana del Tamigi, che passa sotto lo studio, crea un diversivo. Heatherwick si diverte a vederne gli effetti sui visitatori: "È la nostra faglia di Sant'Andrea", scherza, e aggiunge che un giorno si metterà a camminare in linea retta lungo il marciapiede sopra i binari per vedere gli effetti del treno anche sugli edifici vicini. Nella sua ricerca sull'arte pubblica dimostra un profondo desiderio di collaborazione con i creativi. Riesce anche a fare da leader tenendosi indietro e senza rubare il talento degli altri. Lavora con quattro collaboratori, fra i quali Ron Packman, ingegnere strutturista, e alcuni neolaureati tirocinanti. Dice: "Ho bisogno degli altri per discutere e far 'rimbalzare' le idee. Cerco di coinvolgerli tutti in tutto. Il mio compito consiste nel controllare come va a finire". È una persona molto comunicativa: "Parlare mi aiuta a maturare le procedure di lavoro". Anche fisicamente è molto aperto, estroverso, e spesso dà dei gran colpi sul tavolo per sottolineare una tesi. Per la furia di fare, di spronare i collaboratori, di interrompere le loro "pause caffè", si è persino rotto un braccio durante la preparazione di "Identity Crisis", una mostra di design organizzata a Glasgow. Può essere stata la febbre del momento, oppure semplicemente un incidente: per lui comunque non vale la pena di fare cose che durino poco, lui sente che ciò che fa "sarà immortalato". Questa esuberanza è unita alla capacità di cogliere le possibilità creative nascoste nelle richieste del cliente e poi di tirar fuori una risposta originale: "Il design non dovrebbe essere un codice da infrangere". La sua sicurezza – che si esprime con garbo più che con la forza – nel sostenere il nuovo e nel dichiarare apertamente ciò che non gli piace gli dà un notevole vantaggio nelle discussioni.
Come aspira a creare edifici, così Heatherwick cerca e favorisce sempre di più la collaborazione con gli architetti. "Gli architetti sono in un momento difficile e soffrono a causa di un cliché che li vuole soprattutto buoni tecnici. Hanno un mucchio di idee e nei progetti che realizziamo in collaborazione possiamo diventare punti di riferimento gli uni per gli altri", dichiara con accattivante ambizione. "Ammiro un architetto come Will Alsop, che ha trasformato questa disciplina terribilmente seria impedendo che l'engineering si impadronisca di tutto". Come hanno sempre fatto gli architetti, in fase di progetto Heatherwick comincia subito a fare modelli e riempie i tavoli e il pavimento del suo studio con forme di tutte le scale e dimensioni. Massicce o scheletriche o microscopiche, oppure semplici esemplificazioni di come possano funzionare una tecnica o un materiale, sono sempre affascinanti e gettano luce sulla grande, profonda capacità di Heatherwick di pensare superando i confini delle discipline professionali.
Il lavoro di Heatherwick colpì il pubblico nel 1998, quando per la Settimana della Moda di Londra egli creò *Autumn Intrusion* – giusto nome per un teatrale pezzo di architettura 'liquida' realizzata in legno dipinto d'oro. Quest'opera dall'effetto fortemente plastico, posta all'esterno di Harvey Nichols, l'elegante grande magazzino di Knightsbridge, dava l'illusione che una fiamma continua uscisse dalle finestre, e con una forma realizzata al computer riuscì a rivitalizzare la monumentale facciata dell'edificio. Erano occorsi tre mesi per fare i prototipi: l'esterno di legno fu usato come una pelle tesa sotto la pressione interna del polistirolo espanso. Heatherwick non riusciva a trovare un fornitore in grado di realizzare questa struttura leggera ma impegnativa: quando la London Docklands Development Corporation gli prestò un edificio dei docks, usato un tempo per il carico e lo scarico delle merci, i suoi collaboratori passarono sei mesi a prepararlo. "Avremmo potuto tracciare semplicemente una linea continua e regolare attraverso l'edificio, ma ci parve che una struttura non ripetitiva avrebbe potuto creare una profondità spaziale più interessante per i manichini". Come rivela la passione di Heatherwick per i film di Hitchcock, ciò che lo motiva è il "teatro della suspense", che va oltre la pura "soddisfazione delle aspettative della gente, la quale sarebbe probabilmente deludente". Manipolare e portare al limite i

Autumn Intrusion, installazione per le vetrine di Harvey Nichols, durante la London Fashion Week del 1997

Autumn Intrusion, window installation for Harvey Nichols, London Fashion Week 1997

Installazione per 'Guastavinos', il ristorante neworkese di Terence Conran nei pressi del ponte sulla 49 strada

Installation for Terence Conran's New York restaurant 'Guastavinos' under the 49th street Bridge

materiali è una attività che gli piace enormemente. Cento chilometri di pellicola trasparente per alimenti – "il materiale meno costoso che ci sia", ma uno dei più robusti – sono stati avvolti su strutture espositive di metallo per creare forme lattescenti e mummificate usate nella mostra "Identity Crisis". A Portobello Road, per tentare di aprire la facciata del vecchio cinema Electric verso la stretta strada del mercato, Heatherwick è andato controcorrente e lavorando con Jeff Bell, artista del vetro sorprendente e dissacratorio, ha inventato una forma ripetendo un unico elemento. Heatherwick è attento a non definirsi un artigiano, e si diverte a escogitare una provocatoria miscela di idee molto più incisiva di una soluzione unica, corretta ma sterile. Nella scelta dei materiali, come nell'individuare il nocciolo di un discorso, non dimentica mai l'aspetto pratico e complessivo. Il "Blue Carpet", cioè il pavimento di vetro che spera di inserire nel progetto di una piazza di Newcastle, progetto messo a punto in quattro anni da un committente meticoloso quanto lui, è molto particolare e vivace, ma deve essere anche antisdrucciolevole e rialzabile. E così Heatherwick costringe sempre i produttori a "trovare nuove soluzioni".
Per essere una persona capace di creare strutture così intriganti e originali, Heatherwick si dimostra stranamente restio a essere etichettato come artista e preferisce essere definito "designer in 3d". "Potrei bloccarmi se fossi visto come un artista. Mi cadono le braccia quando qualcuno telefona chiedendo un progetto artistico. Voglio partire da problemi funzionali, non semplicemente creare qualcosa di bello. Guardo al problema e penso a come risolverlo. Spesso quando si lavora si vede che è tutta l'area che dovrebbe essere riqualificata e riprogettata: perciò l'ultima cosa di cui si sente il bisogno in questi casi è un'opera d'arte". Un esempio tipico di questo modo di lavorare è il progetto per l'illuminazione stradale di Birmingham, la più grande città industriale delle West Midlands, il cui centro storico è in via di ristrutturazione su iniziative pubbliche e private, fra le quali una seconda sede del grande magazzino Selfridges, commissionata a Future Systems. Sotto la stazione principale, Heatherwick ha creato Navigation Street, un percorso luminoso lungo duecento metri, fatto di colonne di metallo e pavimentato alla palladiana. Le "colonne-cobra" si ergono a ogni passo davanti al visitatore e lo guidano dalla stazione a un nuovissimo, grande complesso per uffici vicino al canale. Heatherwick non è un asceta, ma non è neanche tipo da ricorrere al glamour fine a se stesso: preferisce creare effetti semplici per dare un senso di orientamento in certe zone neglette fra un edificio e l'altro. Sono questi spazi trascurati che egli si diverte ad affrontare. Improvvisa soluzioni secondo necessità, reinventa ruoli, scommette su di essi. Quando ha progettato una banchina di emergenza lunga centoquaranta metri per la stazione ferroviaria di Blackburn, il suo progetto – qualcosa di simile a un bivacco – prevedeva un frangivento e una tettoia per impedire alla pioggia di entrare: tutto questo diventava un'opera d'arte pubblica. Heatherwick liberò dalle preoccupazioni i dirigenti delle ferrovie locali che trovarono così, attraverso un progetto artistico, un modo economico ed efficace per salvare la loro stazione dalla demolizione. Ma Heatherwick fece qualcosa di più: invitò il Principe di Galles a vedere il modello. Di legno, rivestito con una struttura di acciaio e cavi a catenaria, questo modello ricorda la delicata potenza di un aereo Tiger Moth. Come in Navigation Street, Heatherwick ha cercato: "una soluzione semplice e integrata. Di solito le persone lavorano a un problema, quando invece il problema è che avrebbero bisogno di guardare le cose con una visione d'insieme. È molto importante far sì che si valorizzino reciprocamente: se no, tutti lottano per realizzare qualcosa di speciale e così si neutralizzano a vicenda". "Amo studiare il contatto fra design e pubblico": questa frase è quasi un mantra per lui. Ha lavorato su questo tema fin da quando era un

Vetrina per the Conran Shop di Londra costruita con 6 chilometri di cartone ondulato nel 1996 (a sinistra); 'Materials House, un sandwich tattile fatto di 213 materiali differenti per la galleria dei materiali dello Science Museum di Londra (sotto); Crisi d'identità allestimento per Glasgow 1999 realizzato con 60 km di plastica trasparente (in basso)

Window display using 6 kilometres of corrugated card for the Conran Shop in London, 1996, left; 'Materials House, tactile sandwich of 213 different materials for the challenge of materials gallery at the Science Museum, below; Identity Crisis, exhibition design for Glasgow 1999 using 60 kilometres of cling film, bottom

Il campo di marchi con 4000 fotografie di Bettina von Kameke, pezzo forte dell'allestimento di Heatherwick per la mostra Brand New al Victoria & Albert Museum di Londra

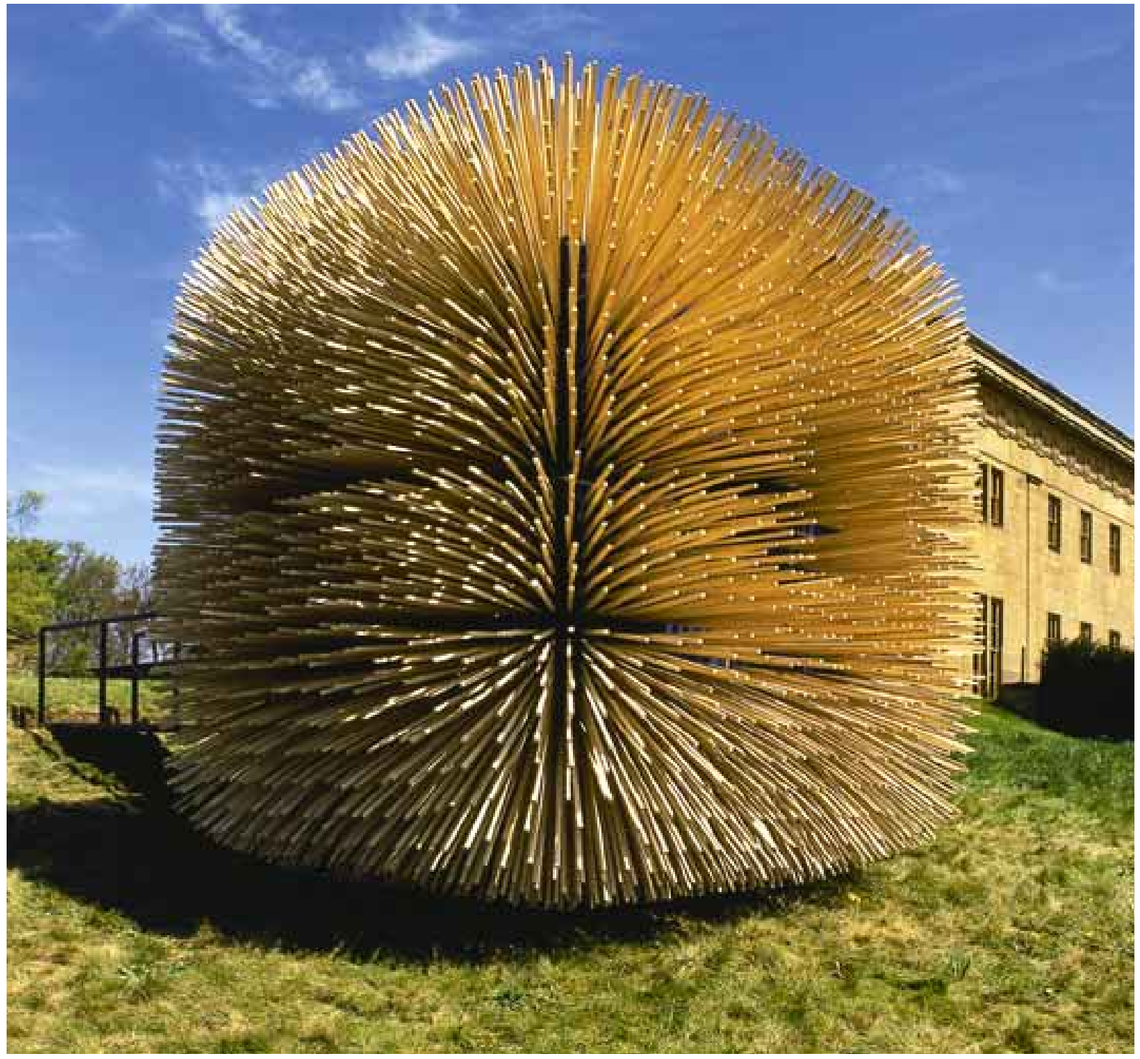
The field of brands with 4000 photographs taken by Bettina von Kameke, the highlight of Heatherwick's exhibition design for the Brand New Show at the Victoria & Albert Museum

laureando del Royal College of Art (1994): fu un gazebo di compensato di sua invenzione, usato al posto della solita sedia, a rendere memorabile la sua seduta di laurea. Un altro spazio pubblico esterno – per il progetto di Sitooteris, commissionato dall'Ufficio del Patrimonio Storico del Northumberland – gli ha dato modo di dimostrare come si possa sfruttare il gioco di scala. Ha progettato un padiglione per otto persone a forma di cubo, trapanato in quattromila punti per accogliere 'capelli' di legno di frassino, sui quali esso si appoggia: Heatherwick si è servito dunque di "elementi flessibili che però, messi insieme, diventano forti".
Questo impegno nel settore pubblico è per lui la carta più importante. Si è guadagnato l'ingresso in questo settore e può così dedicarsi a creare qualcosa di originale, che non ceda alla cultura 'globale' che tutti conosciamo: e che vorremmo poter eliminare, in qualche modo. "Il mio lavoro è innovare più che dare conforto", afferma con risolutezza, e questo lo ha portato recentemente, per esempio, a proporre la trasformazione di una normalissima sede delle farmacie della catena Boots a Notting Hill Gate in un "edificio peloso". Con l'assenso dell'azienda, una volta che i fondi saranno stati raccolti dalla locale Improvements Society, Heatherwick coprirà l'edificio con una coltre di cavi di fibre ottiche in fasci di fibra di vetro. L'edificio avrà angoli arrotondati, ed è pensato per durare il più a lungo possibile. "La gente è ancora talmente abituata a essere circondata da edifici pieni di spigoli che anche un bambino, messo di fronte a un edificio dalle linee più morbide, ne sarà favorevolmente colpito".

Thomas Heatherwick and the theatre of suspense Thomas Heatherwick, the young three dimensional designer whose London-based team includes professionals from various disciplines besides his own: architecture, landscape architecture, product design and structural engineering, is intent on reshaping the identity of public art into something more functional. At the same time, he's magnifying the space existing between the borders of the professions for creative use. It's also a real space in the city too: much neglected and misappropriated, it certainly needs his input. A flexible identity, and the licence to work at multitude of scales without straight lines or flat surfaces, these are essentials for a man who will readily quote Rudolf Steiner's "right angles have no drama to them". He vividly recalls the different colours the walls of his Steiner childhood classroom were painted, denoting the advance in his and classmates' years. Whether it is a gazebo, bus shelter, a wall piece, a telecommunications mast, or even architectural airvents for St Paul's Cathedral, all Heatherwick's growing body of projects are test pieces for a building. They are also object lessons in the advanced combination of art and design applied in the public realm, not the living room. Heatherwick calls what he does "3d design", and resists any more definition than that, and he aims to go on testing on every possible scale. Occupying a studio close to King's Cross station, a suite of rooms on two floors formerly a criminal law office converted into sculptural spaces, he is himself being tested every few minutes, by his extraordinary location. At regular intervals a Thameslink underground train rumbles through underneath the space, creating a diversion.
Heatherwick enjoys the effect it has on visitors – "it's our San Andreas fault line" – joking that one day he'll go walking in a straight line along the pavement above the track to explore the same effect in neighbouring buildings. In his public quest, Heatherwick has a deeply collaborative approach to creative work. He also manages to lead from behind without stealing others' talents. Supported by four employees including the structural engineer Ron Packman and graduate designers on temporary placements, he says "I need other people to discuss things with and bounce ideas off. I try to involve all of them in everything. My job is to control the way it turns out". He is highly communicative: "Talking helps me work out processes". He's also physically demonstrative, often slapping the table to emphasise a point. His desire to gee his collaborators along and "finish their coffee break", even led to him breaking his arm on site during the installation of "Identity Crisis", a design exhibition in Glasgow. It might well be the fever of the moment, and accidents aside, there's no point in doing something for a short term reason, he feels: "it's going to be immortalised". This driven ebullience is combined with the ability to read creative potential into the client's needs, and then distil a fresh response: "design should not be a code to be cracked". His confidence, with grace rather than brute force, to stand up for new ways as well as to state what does not suit him gives him a convincing edge in project discussions. Just as he aspires to create buildings, he has a growing interest in fostering collaborations with architects. "Architects get a very hard time, and they suffer from the cliché that they must be good technicians. They have loads of ideas, and in collaborative projects we can become each other's licence", he says, with appealing ambition. "I admire an architect like Will Alsop, who's transformed this deadly serious discipline, without letting engineering define everything". Just like architects have done traditionally, very early on in the design process, Heatherwick makes models of project concepts, filling the studio tables and floors with families of forms at all scales. Sturdy, skeletal, microcosmic or just simple demonstrations of how a technique or material might work, they are always engaging, and illuminate the depth and range of Heatherwick's dextrous ability to think beyond the confines of professional disciplines.
Heatherwick's work entered the public imagination in 1998, when the aptly named Autumn Intrusion, a dramatic elongated piece of liquid architecture in gold painted timber was created for

Electric Cinema, proposta di facciata per un nuovo edificio in Londra (sotto); Blackburn Train Station, tettoia per una piattaforma d'emergenza (in basso)

Electric Cinema, proposal for the façade of a new building in London, below; Blackburn Train Station, shelter-wall for an emergency platform, bottom



Hairy Sitooterie (la parola scozzese che significa gazebo), un'installazione vicino a Newcastle, la struttura comprende 4127 'peli' di frassino, (sopra); Twin Roundabouts, due rotatorie ottenute sollevando la superficie della strada di cui si prevede il completamento nel 2001, (a sinistra)

Hairy Sitooterie, a Scottish word for Gazebo, an installation near Newcastle, the structure includes 4127 'hairs' made of ash, above; Twin Roundabouts, made from tweaking up the road surface, proposed completion 2001, left

London Fashion Week. A sculptural effect applied to the outside of Harvey Nichols, the chic Knightsbridge department store, it looked as if parts of one continuous flame were trying to leap from its windows. Either that, or a morphed computer form had come alive in attempt to remake the building's monumental facade. Three months was spent prototyping, using the wood exterior as a tension skin, with inside compression coming from the expanded polystrene. Heatherwick couldn't find a contractor sufficiently advanced to do such a testing, lightweight structure, but then the London Docklands Development Corporation lent him a wharf building, and his team spent six months getting it ready. "We could have just made a smooth line through the building, but a structure that didn't repeat itself created a more interesting depth of space for mannequins". As his passion for Hitchcock movies reveals, what motivates him is "the theatre of suspense", transcending the pure "delivery of people's expectations, which is probably a disappointment". How materials can be stretched and manipulated to do things is a Heatherwick passion. 100km of clear clingfilm was woven around metal display structures to create milky coloured, mummified forms for the "Identity Crisis" exhibition, "the cheapest possible material", but one that's robust. In his bid to open up the facade of the old Electric cinema on Portobello Road to the narrow market street, he defied the normal expectation of invisibility in a flat glass wall. Working with the glass artist Jeff Bell, whose layered stretch marks on glass certainly distort expectations, he devised a form with one repeating element. Heatherwick is careful not to call himself a craftsman, offering a provocative mixture of layers that injects more life than a flat but sterile solution. The act of choosing materials, just as identifying the right focal point of a brief, is something he has to do with a sense of peripheral and practical vision. The "Blue Carpet" of glass paving he's hoping to install in the Newcastle public square project, developed by an equally painstaking client over four years, is special and vivid, but has to be slip resistant and lift upable. It compels the manufacturer to "find new ways to do things". For someone so clearly capable of creating intriguing and dramatic structures, he is surprisingly resistant to being labelled an artist rather than a "3d designer". "I could get stuck if I am seen as an artist. My heart drops when people ring asking for an art project. I want to start from functional things rather than doing something beautiful. I look at what issue is there to be solved. Very often with a site, it's the whole area that needs reevaluation and replanning, so the last thing that's needed is a piece of art put in". One classic example is his new scheme for new street lighting in Birmingham, the largest Industrial city in the West Midlands of England, with a town centre now being regenerated by projects in the public and private sector, including the implementation of a second branch of Selfridges, the department store, commissioned from the architects Future Systems. Down by the main station he's created Navigation Street, a 200 metre long path of lights made of columns of metal and terrazzo. "Like cobras" rising up in front of you at each step, they guide the pedestrian from the station to a brand new, massively scaled mixed use office development next to the canal. Heatherwick, no ascetic, is not about to introduce glamour for the sake of it, preferring simple effects to create a sense of direction in the gloom between buildings. It is these kinds of overlooked spaces that he enjoys tackling. He will improvise solutions as necessary, and reinvent the brief, raising the stakes on their modesty. When he designed a 140 metre long emergency platform for Blackburn Railway Station much further north, his design – working somewhat like a bivouac – had a proposed a windbreak and canopy to stop the rain getting in combined with the role of a piece of public art. Relieved local railway executives, having found a cheap and effective way to save their station from demolition by means of what began life as an art project Heatherwick turned into something more, successfully invited the Prince of Wales to come and see the model. In timber cladding with a steel structure with catenary tension cables, it aims for the delicate power of a Tiger Moth plane. As with Navigation Street, he pursued 'a simple and an integrated solution. "Normally people work on a problem, when the problem is that they need an overview. It's a very key issue of allowing them to add value to each other, otherwise everything's fighting to be special, and they neutralise each other out". "I like to explore the interface between design and the public", is almost his mantra. He's been working towards this point from his earliest days when as a Royal College of Art graduate (1994), it was a plywood gazebo, rather than a conventional chair, that made his degree show memorable. His solution for another similar kind of outdoor social space, designed for the Sitooteries, project commissioned by English Heritage in Northumberland, crystallised his interest in how scale can be exploited. A cube-shaped pavilion for eight people drilled 4000 times to accommodate 'hairs' of ash wood all over, and on which it sits, relies on "flexible elements – brought together, they're strong". This commitment to the public realm is Heatherwick's strongest card, for having gained entry to this space, he can then set about creating something worthwhile, defying the familiarity with global culture we recognise, and wish might go away – somehow. "My job is to refresh, rather than to comfort", he is adamant, which led him to recently suggest transforming an ordinary branch of Boots the chemists on Notting Hill Gate into a "hairy building". With the full compliance of the chain, he will, once the funding is raised bylocal Improvements Society, cover it in a coat of fibre optic cable in a sheaf of glass fibre. Rounded off with radiused corners, it's intended to last as long as possible. "People are still so used to hard edged buildings, so with a softer line, even a child would value it".

Gazebo in compensato alto 5 metri realizzato come progetto di diploma (sotto); panchina in laminato di legno (in basso)

Plywood Gazibo 5 m high, made for Heatherwick's degree show, below; laminated ply bench, bottom

Una delle prime commesse per la serie: Plank, sgabello/tavolino pieghevole prodotto da Keen, 2000 (fotografie di Lee Funnell)

One of Heatherwick first volume commissions: Plank, folding stool/table produced by Keen, 2000 (photography by Lee Funnell)

Robin Kinross
sull'opera di Anthony Froshaug

Robin Kinross on
the work of Anthony Froshaug

L'inglese a Ulm
The Englishman at Ulm

Froshaug al lavoro a una pressa a pedale, a Ludgvan, in Cornovaglia, nell'estremo sud-ovest dell'Inghilterra, attorno al 1950. Froshaug lavorò nel villaggio inglese come tipografo indipendente dal 1949 al 1952. Responsabile della produzione, riuscì a superare una serie di problemi che aveva avuto in precedenza, quando, in qualità di designer, si era trovato a dover fornire delle specifiche molto accurate a stampatori conservatori e incuranti. Il diretto contatto col materiale gli rese inoltre molto più facile esplorare e inventare nuove soluzioni

Froshaug at an Adana treadle printing press, c.1950, in Ludgvan, Cornwall, in the far south-west of England. He worked as a one-man printer there from 1949 to 1952. In charge of production, he was able to overcome the problems he had earlier had in specifying what he wanted as a designer to conservative and uncaring printers. In intimate contact with the material, was also more easily able to explore and invent

Per un designer abituato a far realizzare i propri progetti fornendo specifiche e istruzioni ma mantenendo comunque una certa distanza dal processo di fabbricazione, affrontare l'avventura della produzione artigianale è un passo decisamente coraggioso; è proprio questa la decisione che, alla fine degli anni Quaranta, prese il tipografo inglese Anthony Froshaug (1920-1984). Dopo un lungo periodo dedicato alla realizzazione di misurati progetti di grafica e impaginazione, Froshaug cominciò a ideare caratteri e a usarli per la stampa: dotato di una naturale tendenza a sperimentare e di una mentalità aperta alle idee provenienti dal continente, egli sentiva fortemente il fascino di quel movimento moderno che non era mai riuscito a metter radici in Inghilterra. Paradossalmente si convinse che lavorare artigianalmente era l'unico modo per poter operare nello spirito moderno.
Alcuni dei suoi primi prodotti, che dovevano venir realizzati sulla base di precise istruzioni, non trovarono risposta nell'industria tipografica inglese; in primo luogo per le idee poco convenzionali contenute nel progetto, ma anche per la minuziosità delle specifiche (e Froshaug era davvero preciso e dettagliato nelle sue richieste); questo non faceva altro che alimentare l'insofferenza di coloro che dovevano realizzare materialmente il lavoro. Anche se contenuta, la produzione del laboratorio di Froshaug fu tuttavia caratterizzata da una logica inappuntabile e da una grande freschezza, tali da esprimere perfettamente l'essenza di ciò che l'arte tipografica poteva rappresentare.
Si può affermare che il lavoro di Froshaug ha rivestito nel suo settore un'importanza fondamentale, tanto che dovrebbe sempre essere menzionato nella storia di quello che è venuto dopo l'invenzione di Gutenberg.
Per tutta la vita Froshaug risultò una figura enigmatica. Designer tipografico dalla produzione molto limitata (cui per lungo tempo è stato possibile accedere solo per mezzo di poche riproduzioni o attraverso la piccola collezione di esemplari conservata dai suoi amici) fu anche un insegnante ispirato. Sulla sua figura si sono raccolte numerose storie, alcune dai toni persino leggendari.
Energico e risoluto, avrebbe potuto facilmente sviluppare intorno a sé un piccolo culto della personalità: se questo non è avvenuto è grazie alla sua instancabile attitudine all'autocritica, ideale per tener a bada l'ammirazione e la tendenza all'imitazione dei suoi studenti.
L'eredità di Froshaug è significativa e affascinante, ma ha bisogno di essere ricomposta a partire dai frammenti che sopravvivono all'attività di un uomo sempre pochissimo interessato alla posterità.
Capire la vita di Froshaug e la traiettoria del suo lavoro non è semplice, ma può essere d'aiuto considerare la cultura inglese del tempo: da giovane fu un modernista convinto, e sia nell'ambito dell'arte che del design assunse un'attitudine che combinava in maniera totalizzante le sue aspirazioni sociopolitiche con l'applicazione delle teorie del modernismo. Per qualche tempo membro del partito comunista, si sentiva maggiormente di casa (o, per meglio dire, "di pub") con bohémien e anarchici; come molti di questi allo scoppio della seconda guerra mondiale si ribellò all'autorità statale e decise di non prendere le armi.
Nella sua non breve carriera, fu più che un semplice designer, soprattutto perché aveva contratto, come lui stesso affermò, "il virus dell'editoria".
Negli anni Quaranta raggruppò le proprie attività sotto il nome dell'azienda che aprì assieme a un collega (la Isomorph), una società dal nome, preso a prestito dalla psicologia della Gestalt, che sintetizzava l'idea chiave della sua filosofia: una precisa corrispondenza tra forma e contenuto.
Con l'apertura di Isomorph furono varati molti progetti, tra i quali spicca quella che sarebbe stata la prima edizione in lingua inglese dei libri di Jan Tschichold. Furono proprio le opere che quest'ultimo produsse negli anni tra il 1930 e il 1935 a rappresentare la prima grande fonte d'ispirazione per Froshaug: il suo lavoro può essere considerato in continuo dialogo con l'opera di Tschichold. Questo dialogo passò attraverso diversi stadi: prima la semplice imitazione, poi l'estrapolazione, infine la critica. Alla fine, lo stile elaborato da Froshaug riuscì a superare quello di Tschichold.
Il 1946 segna un altro importante capitolo nella carriera di Froshaug: in quell'anno, inizia un contatto epistolare con Max Bill, a cui seguì l'invito a insegnare alla prestigiosa Hochschule für Gestaltung di Ulm. La storia, iniziata sotto i migliori auspici, era destinata tuttavia a prendere una piega tra il comico e il ridicolo: nel 1953, durante un "grand tour" attraverso Francia, Svizzera e Italia, Froshaug incontrò Bill a Zurigo e gli mostrò i suoi ultimi lavori. Inaspettatamente, Bill stimò che le opere non fossero all'altezza della reputazione dell'HfG, e l'invito venne ritirato. Froshaug dovette così attendere fino al 1957, quando, dopo l'abbandono di Ulm da parte di Max Bill, la proposta fu nuovamente avanzata da Tomás Maldonado.
Approdato finalmente a Ulm, Froshaug incontrò il modernismo continentale, e fu in grado di operare in un ambiente che offriva quel tipo di sostanza e serietà intellettuale che non aveva mai trovato in Inghilterra (né avrebbe ritrovato in seguito). Froshaug si dimostrò presto un insegnante dalle doti straordinarie, che sapeva formulare esercizi apparentemente semplici e tuttavia ricchi d'inaspettate implicazioni. Autorevole per natura, non era assolutamente autoritario, al punto che la sua tendenza a stare dalla parte degli studenti fu causa di diversi problemi: tanto a Ulm come in altre scuole nelle quali fu insegnante.
Se Froshaug poteva essere un tutor formidabile, l'anticonvenzionalità dei suoi metodi alimentava in molte occasioni un certo disagio tra gli altri insegnanti: bisogna dire che a volte le proteste di questi ultimi si dimostrarono fondate.
Così, nel 1961, Froshaug lasciò l'HfG, in circostanze poco chiare. Subito dopo si trasferì al Royal College of Art di Londra: luogo (allora come oggi) di un gradevole dilettantismo, sempre ben disposto ad accogliere "ingredienti magici" provenienti dall'estero. A quel punto era ormai essenzialmente un insegnante, e non più un designer praticante. Al Royal College of Art gli fu affidato il corso di tipografia, ma ciò che in realtà Froshaug insegnò era un metodo: ovvero come pensare, come sbrigarsela coi materiali, come procedere. Sempre interessato agli aspetti teorici del design, da buon sostenitore dell'abilità artigianale e della perizia professionale era impegnato anche sul fronte dell'applicazione pratica: questo modo di intendere l'insegnamento divenne ancor più efficace, quando Froshaug passò alla Watford School of Art e ancora all'allora Central School di Londra, dove affiancò gli studenti nel laboratorio di grafica, facendone un centro di apprendimento diretto.
Tuttavia, questa attitudine a unire teoria e pratica lo riportò alla fine nella marginalità: Froshaug, infatti, non entrò mai a far parte del ristretto gruppo dei tipografi inglesi di maggior prestigio, ma non riuscì nemmeno a integrarsi nel mondo pseudoscientifico e accademico della teoria del design.
Negli ultimi anni di attività fu assorbito dal lavoro con piccoli computer, campo in cui trovò una nuova concreta applicazione per il suo interesse per la matematica e la tecnologia. Morì proprio quando il mondo dei computer stava per aprirsi al design.
Tutti questi elementi rappresentano una vera sfida, accettata da chiunque provi a scrivere di quest'uomo e del suo lavoro: non è infatti possibile farlo con una monografia, con un semplice elenco di riproduzioni perfette nella loro compiutezza, perché il numero di opere realizzate da Froshaug non è sufficiente per dare un quadro completo, e molto di quanto iniziò non fu neppure portato a compimento.
D'altra parte, dedicarsi a una semplice biografia non basta: c'è una necessità più immediata, ovvero innanzitutto recuperare le sue opere. Per questo, nello scrivere un libro su Froshaug, ho concentrato l'attenzione prima sulle opere, proponendo riproduzioni annotate e un catalogo di tutto quello che sono riuscito a trovare: ho quindi riunito e ristampato tutti i suoi scritti, in modo che le sue idee abbiano la giusta considerazione. Grazie all'accesso al suo archivio, ho infine potuto preparare un volume separato, una sorta di documentario della sua vita.
Rifiutando l'onniscienza tipica del biografo, i miei commenti sono volutamente limitati a note basate sui fatti e a didascalie. Il volume comprende la ristampa di lettere e altri scritti di carattere informale di e su Froshaug, corredati da foto di quest'uomo carismatico e dei suoi contemporanei. Spero che, insieme, i due volumi sappiano restituire il complesso intrecciarsi di una vita e un'opera.

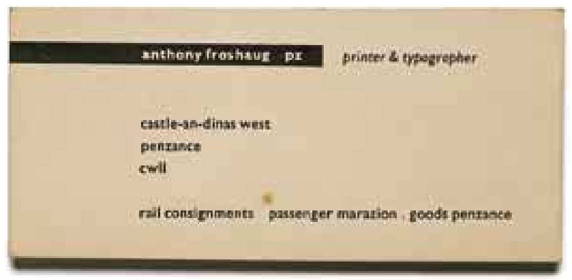
The Englishman at Ulm For a designer to embark on the adventure of workshop production, after some experience of getting things made by specification and instruction from a distance, is an extreme act. In the late 1940s in England, the typographer Anthony Froshaug made this move: from drawing measured layouts to setting type and printing from it. He wished to experiment, was European-minded and strongly under the spell of a modern movement that had never been able to establish itself in England. Thus arose his paradox of becoming a hand-craftsman as the only way to work in the modern spirit. As some of Froshaug's early specified design work shows, the English printing trade then had no capacity to implement unorthodox wishes. And one knows that exactness of specification – Froshaug was very precise and detailed in his wishes – only intensifies the worker's resistance to instruction.
The output of Froshaug's workshop production was inevitably confined, but it has a wonderful logic and liveliness. Above all, it returns us to the essentials of what typography is. I would say it is of fundamental importance – which means, it should be reckoned in any account of what followed from Gutenberg's invention.
Anthony Froshaug presented enigmas throughout his lifetime (1920-1984). He was a typographic designer of sparing output, glimpsed then in a few reproductions or the small collections of examples that his friends kept. He was an inspiring teacher, around whom there gathered many stories and myths. In person, he had a forceful presence. A cult could easily have developed around him. But one of his characteristics was an unfailingly critical (and self-critical) attitude, which worked to dispel the admiration and the imitations of his students.
His legacy is a fascinating and strong one, but it needs to be pieced together from the fragments that survive, after a confused life, which he led with little interest in posterity.
One way to understand Froshaug's work and life-trajectory is against the background of English culture. As a young man, in the years of the 1939–1945 war, he was a fierce modernist. This was a total attitude: social and political aspiration was intertwined with commitment to modernism in art and design. He was briefly a Communist Party member, but was more at home – or in pubs – with anarchists and bohemians. Against State authority, Froshaug decided not to join the fighting forces in the war. Always more than a simple designer, he

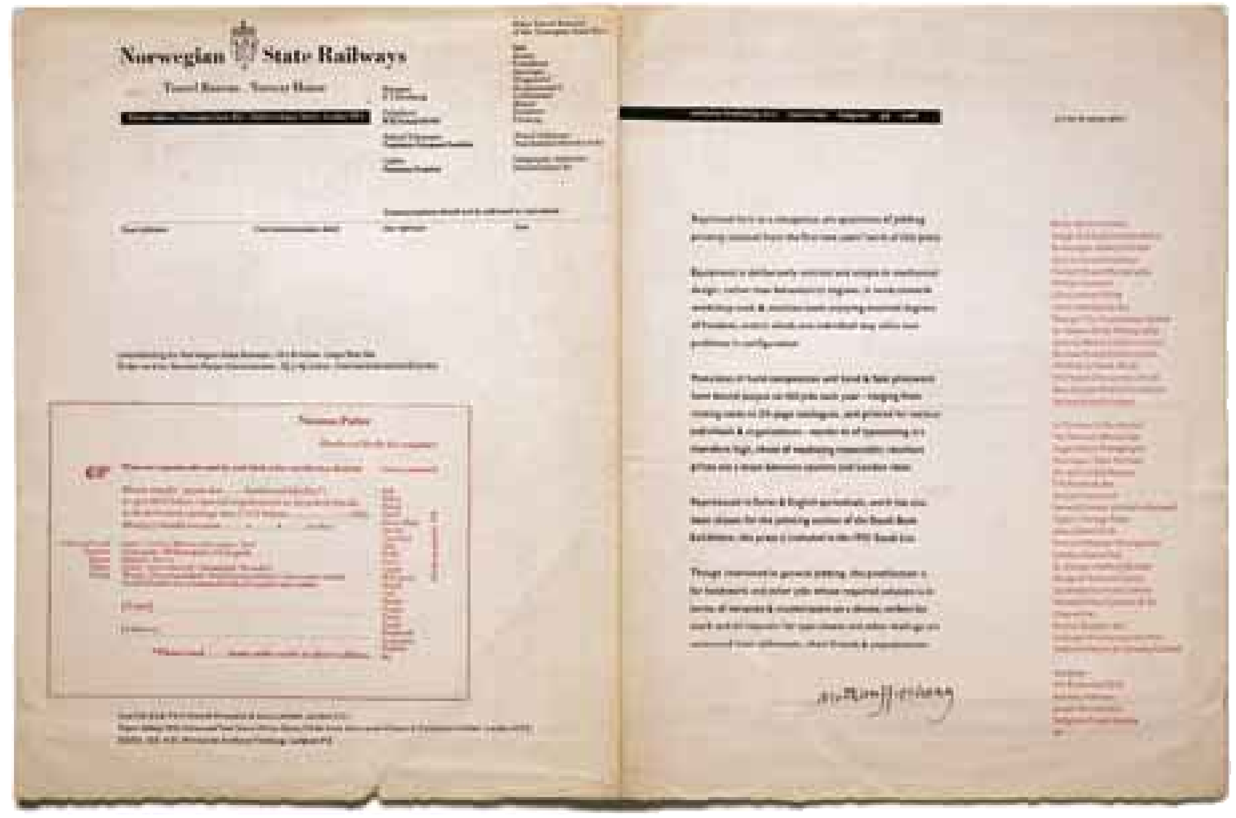
Foglio di stampa
(105x148 mm), 1949.
Un'opera significativa del passaggio di Froshaug da designer a tipografo: nell'estate del 1949 avrebbe lasciato Londra per la Cornovaglia, per diventare tipografo a tempo pieno. L'organizzazione tabulare fu uno dei temi principali nella sua attività di designer, un lavoro cui dedicò enorme attenzione e affetto. Le annotazioni sono di suo pugno

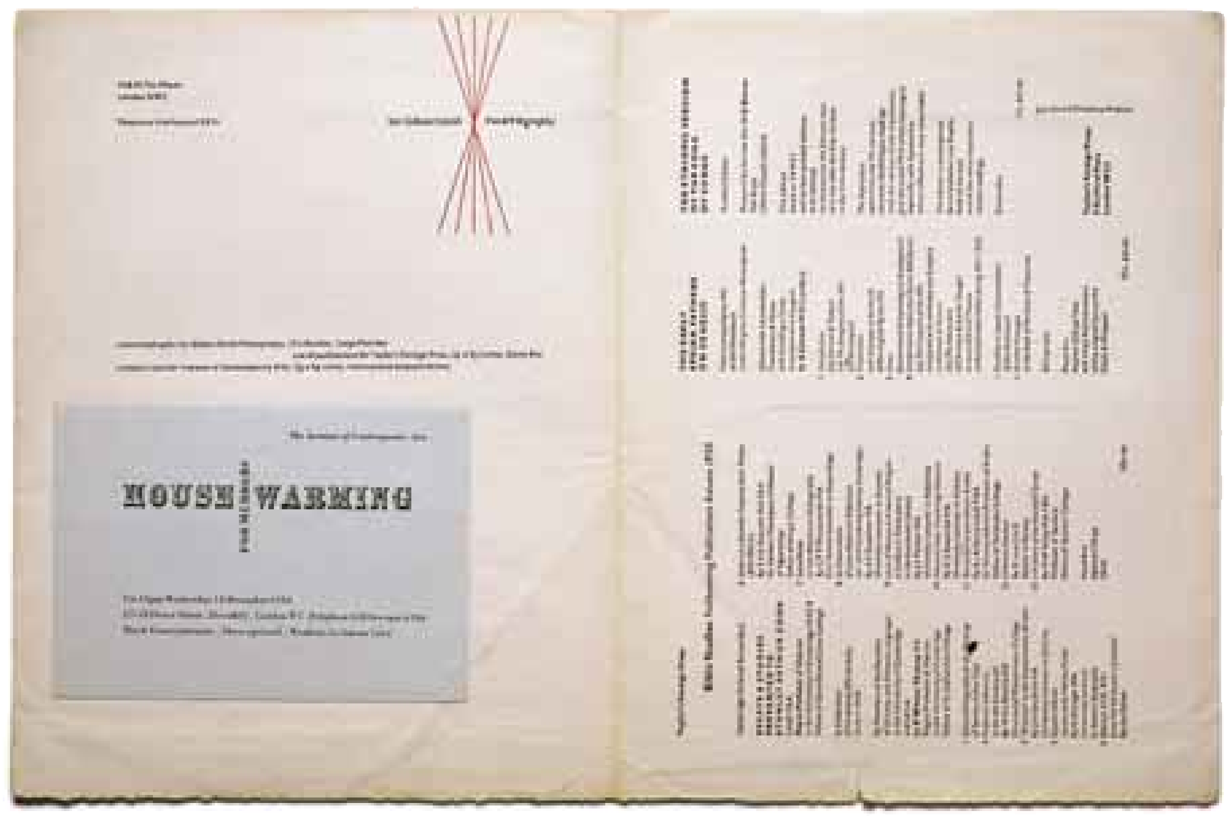
Typesheet
(105x148 mm), 1949.
This card is from the moment when Froshaug was changing from designer to printer: in the summer of 1949 he would leave London for Cornwall and full-time printing. Tabular organization was always a major theme in his design work. He lavished attention and affection on such displays.
The annotations here are in his hand

Biglietto da visita
(48x105 mm), 1954.
Prodotto nell'ultimo periodo del lavoro in Cornovaglia

Business card
(48x105 mm), 1954.
From a later period of work in Cornwall







had "the publishing bug" (as he once put it).
In the 1940s he gathered his activities under the name of the company he formed with a colleague – Isomorph Ltd. The word was borrowed from Gestalt psychology and was a key idea for him: form should correspond to meaning. One small book was issued and many projects were started, including what would have been the first English-language editions of books by Jan Tschichold. In Tschichold's work of around 1930-1935 he found his first great inspiration. Froshaug's typography can be seen as a dialogue with Tschichold: at first a simple imitation, then an extrapolation, then a criticism, then something that goes beyond.
In 1946 he made contact by letter with Max Bill, and this led eventually to an invitation to teach at the Hochschule für Gestaltung Ulm. This story had a comic twist in 1953 when Froshaug, on a "grand tour" through France, Switzerland and Italy, met Bill in Zurich and showed him his latest work. Bill decided that this was not good enough for the then fledging HfG. Only when Max Bill had left Ulm was Froshaug invited there – in 1957, by Tomás Maldonado.
At Ulm Froshaug at last made complete contact with Continental modernism, and the school could give him the kind of intellectual substance and seriousness that he had never found in England, and would never find again. He was an outstandingly gifted teacher who could formulate quite simple exercises that were rich in implication. While naturally authoritative, he was no authoritarian. This position of being 'with' the students led to trouble – at Ulm as also at the other schools at which he taught. It could be wonderful for the students, but the other teachers tended to find the disruptions too unsettling, and sometimes they had good reason for complaint.
Leaving the HfG in 1961, in conditions of some chaos, Froshaug went to teach at the Royal College of Art, then as now a place of pleasant amateurism in search of magic foreign ingredients. Four years at Ulm were a good pedigree. By then he was essentially a teacher, not a working designer. Anthony Froshaug taught typography, but he was really teaching method: how to think, how to sort out the material, how to proceed. But although always interested in theoretical aspects of design, his equal commitment was to practice, to craft and skills. In his later teaching positions, at Watford School of Art and then at the Central School in London, he joined his students in the printing workshop and this became a central ground of learning. This conjunction of theory and practice was another aspect of his marginality. He belonged neither to the untroubled old boys' club of typography in Britain, nor to the pseudo-scientists and academic placemen of design theory. In what proved to be his last years he became engrossed in working with small computers – finding there another concrete application for his lifelong interest in mathematics and technics. He died just as this world of personal computers was opening up to designers. All of this provides a challenge to anyone trying to write about this work and this man. It could not be a simple monograph – a tale of glorious production and completion. He hardly did enough for that, and much of what he undertook was never finished. Nor should it be a simple biography. This would be beside the point, for first of all we must recover his work. In making a book about Froshaug I have concentrated on this work, providing annotated reproductions of it, and a catalogue of all that I could find. I have gathered and reprinted all of his writings, so that his ideas are given prominence. With access to his archive of papers, I have also, in a companion volume, made a 'documentary' of his life. Refusing the omniscience of a biographer's narrative, my comments are confined to factual notes and captions. This volume reprints letters and other informal texts by and about Froshaug, and accompanying these words are photographs of this charismatic man and his contemporaries. I hope that together the two volumes suggest something of the way in which a life and work intertwine.

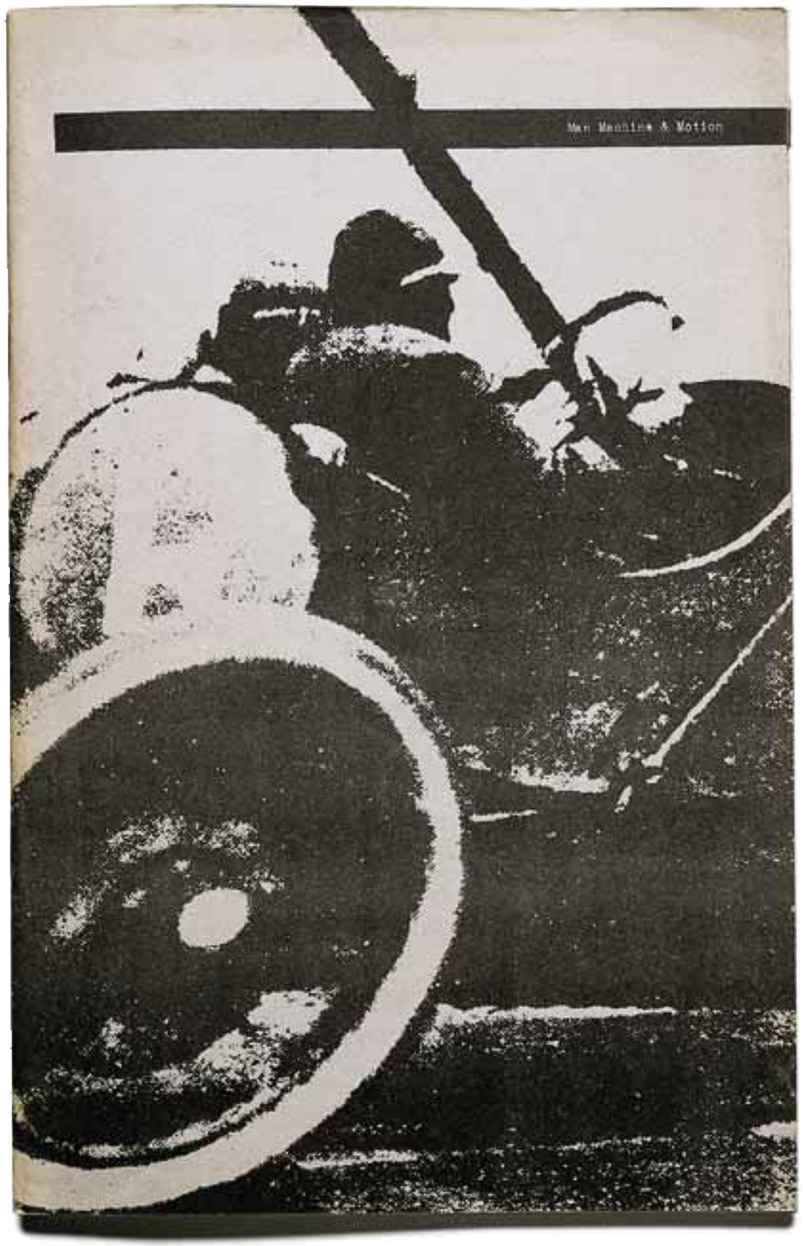
Anthony Froshaug: Typography & Texts/Documents of a Life, a cura di Robin Kinross, 256 + 272 pagine, 360 illustrazioni ca., 240x170 mm, 2 volumi, £40. Distribuito da Central Books, Londra
ISBN 0-907259-09-X

Anthony Froshaug: Typography & Texts/Documents of a Life, edited by Robin Kinross, 256 + 272 pages, c. 360 illustrations, 240x170 mm, 2 volumes, £40. Distribution is via Central Books, London
ISBN 0–907259–09–X

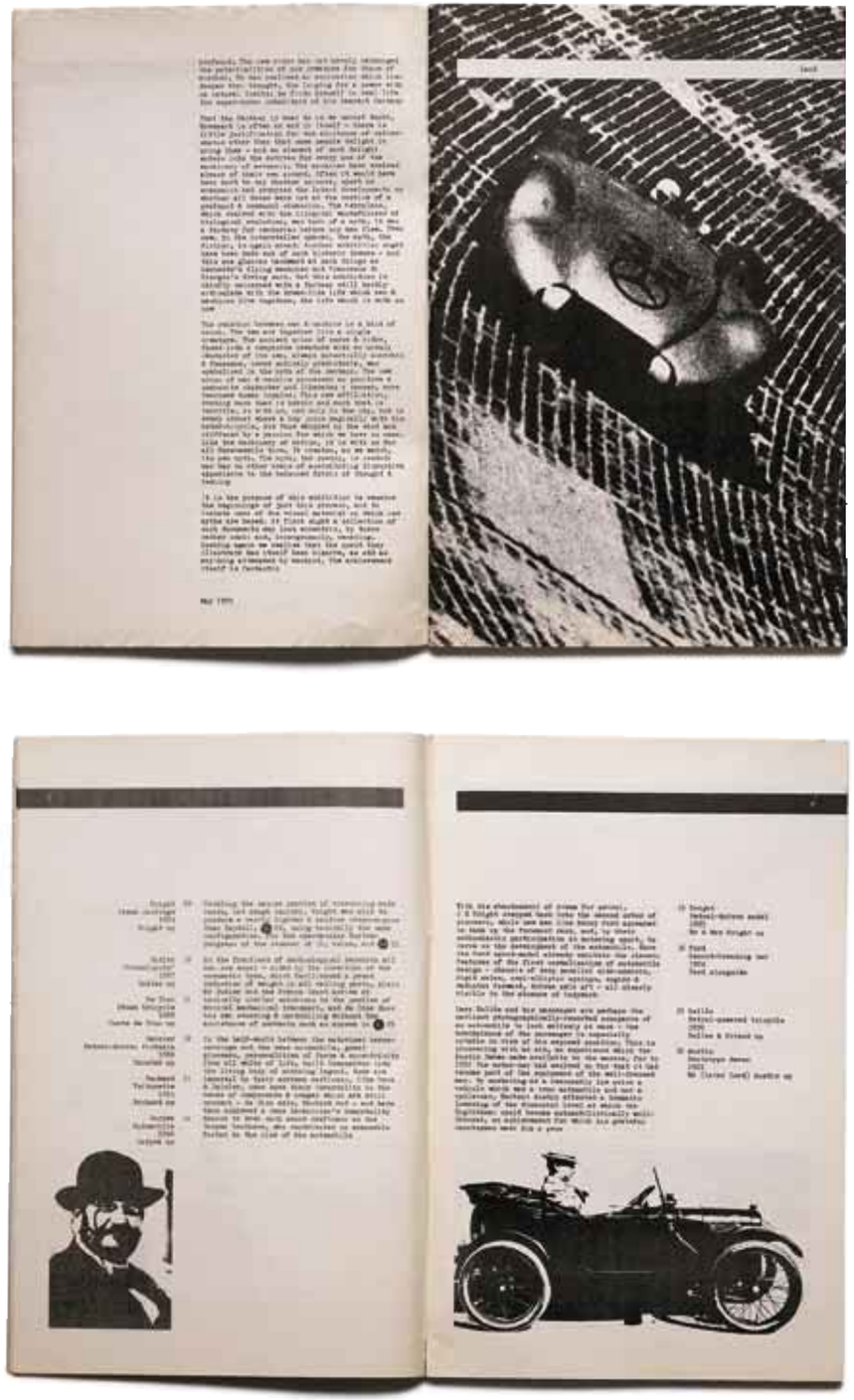
Portfolio
(285x213 mm), 1951.
Nella prima presentazione al pubblico del suo lavoro, Froshaug riassume in poche parole i suoi intenti e le sue idee. Nella colonna compaiono i nomi di clienti e committenti, raggruppati per anno (1949, 1950, 1951)

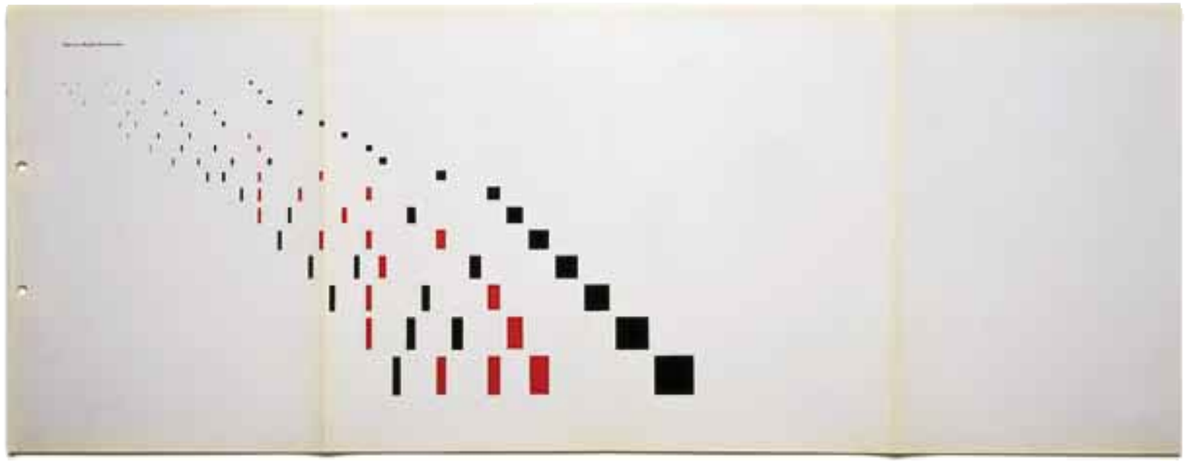
Conspectus of work
(285x213 mm), 1951.
This was the first public representation by Froshaug of his work. The statement gives his aims and ideas in a nutshell. In the column are his clients and commissioners, grouped by year (1949, 1950, 1951)

Catalogo della mostra
"Man Machine & Motion"
(229x148 mm), 1955.
La mostra, organizzata e allestita dall'artista Richard Hamilton, fu ospitata dall'Institute of Contemporary Arts di Londra e dal Department of Fine Art del King's College, University of Durham. Questa versione fu prodotta in occasione della seconda edizione. Froshaug batté il testo con una normale macchina da scrivere (probabilmente una Olivetti Lettera 22), poi lo montò assieme alle riproduzioni a bassa risoluzione. I fogli furono stampati artigianalmente al King's College e l'operazione nel suo complesso anticipò profeticamente l'estetica low-tech che si sarebbe diffusa negli anni Sessanta



"Man Machine & Motion"
exhibition catalogue
(229x148 mm), 1955.
This exhibition, organized and designed by the artist Richard Hamilton, was shown at the Institute of Contemporary Arts, London, and at the Department of Fine Art of King's College, University of Durham.
This version was made for the latter showing. Froshaug typed the text on a manual typewriter (probably an Olivetti Lettera 22) then pasted this up with the low-grade images. The sheets were printed in-house at King's College.
In all this it was prophetic of the low-tech design and production that was to come in the 1960s





Norme tipografiche
(297x210 mm), 1964.
Questo opuscolo fu pubblicato da una tipografia (The Kynoch Press, Birmingham) in collaborazione con l'allora appena formata Designers & Art Directors Association di Londra, come parte di una serie di effimeri jeux d'esprit. Froshaug vide la pubblicazione come un'occasione per avanzare una delle sue più profonde e decise enunciazioni. Gli elementi di spaziatura usati nella tipografia metallica – sia anglo-americana che Didot (europea) – sono incasellati ed esposti in una serie di tabelle. Le spaziature che possono essere usate con più d'una misura di carattere sono marcate in rosso, "a sostegno della scelta che considera l'approccio minimale". Le raffigurazioni costituiscono un esempio della tipica tendenza di Froshaug a mettere a punto un sistema appropriato e quindi lasciare che il materiale si disegni "da solo". Le tabulazioni sono introdotte da una nota sul design del libro, e da un breve saggio sulle norme tipografiche. Il pezzo ha una grande presenza materiale, che gli consente di trascendere l'apparente sobrietà del soggetto. È una dichiarazione solenne a favore dell'arte tipografica

Typographic norms
(297x210 mm), 1964
This booklet was published by a printer (The Kynoch Press, Birmingham) in association with the then recently formed Designers & Art Directors Association (London) as one of a series of ephemeral jeux d'esprit. Froshaug took this publication as a chance to make one of his deepest and strongest statements. The spacing elements used in metal typography – both Anglo-American and Didot (European) – are tabulated and displayed in a series of charts. Those spaces that can be used in more than one size of type are shown in red, "as argument for the choice that considers the minimal approach". The displays are an instance of Froshaug's characteristic approach of setting up an appropriate system and then letting the material design itself. These tabulations are prefaced by a note on the design of the book, and a short essay on the norms of typography. The piece has great material presence that lets it transcend its seemingly dry subject matter. It is an affirmation of typography

Prova d'artista
(105x148 mm), 1957.
Normalmente, nel suo lavoro di designer e tipografo Froshaug fece uso di uno o due colori, perciò questo è un esempio inusuale rispetto al canone generale. Ma anche qui, come sempre, non vi è nulla di arbitrario: i colori provengono infatti da una pellicola sulle stampe d'artista. È di quei giorni anche la metamorfosi della St George Gallery in "St George Gallery Prints"

Artist's Proof card
(105x148 mm), 1957.
Froshaug's design/printing work normally uses just one or two colours, so this is an unusual item in the canon of his work. But here, as always, he is not arbitrary: the colours here come out of the content of a film about artists' prints. St George's Gallery had by this time metamorphosed into "St George's Gallery Prints"

Ulm 4
(280x297 mm), 1959.
I primi cinque numeri della rivista dell'HfG furono disegnati da Froshaug. Il layout su tre colonne – con una quarta per i margini – stava diventando, in quel periodo, un tema familiare per la tipografia modernista europea. Froshaug aggiunse un caratteristico elemento di sensibilità e senso di libertà: le colonne si equivalgono esattamente come contenuto, perciò vengono spezzate dove lo richiede la logica. La questione fu trattata in un articolo scritto dal designer stesso, intitolato "Visual Methodology", che rappresenta uno dei suoi scritti più importanti

Ulm 4
(280x297 mm) 1959
The first five numbers of the HfG's journal were designed by Froshaug. The three column layout – with a fourth for marginals – was just then becoming a familiar theme of modernist typography in Europe. Froshaug adds a characteristic element of sensitivity and freedom: the columns match each other exactly in content, and so are broken where sense demands. This issue was given over to the designer's own article on "Visual Methodology": one of his major pieces of writing

rassegna

Oggetti di carattere
Ci sono oggetti che pur non essendo indispensabili sanno completare un arredamento e definirne il carattere quasi quanto i mobili. Alcuni sanno svolgere più di una funzione, altri sono specialistici al sommo grado. Talvolta si acquistano perché sono belli (o insoliti, come le sedute della serie Up di Gaetano Pesce per B&B, nella pagina accanto) e piacciono, altre volte per necessità o per farne dono, con lo stesso spirito con cui si sceglie una borsa, un cappello o una sciarpa. La loro presenza è scontata anche nelle case più rigorose ed essenziali: scelti per piacere o per utilità (come può accadere allo sgabello disegnato da Shin e Tomoko Azumi per Lapalma, sotto), sveleranno con immediatezza il carattere dei loro proprietari.

Character objects
There are objects that, even though not indispensable to an interior, are able to complete it and define its character, almost to the same degree as furniture does. Some can carry out more than one function, while others are consummate specialists. Sometimes they are bought, because they are beautiful (or witty, like the Up series by Gaetano Pesce for B&B, on the page opposite). And sometimes they are acquired out of necessity or as a gift, in the same spirit in which we buy a bag, hat or scarf.
Their presence is taken for granted even in the most rigourous and essential cases. Whether chosen for pleasure or for their usefulness (as may be the fate of a stool designed by Shin and Tomoko Azumi for Lapalma, below), they reveal their owners' character.

Loom™
Marchio registrato di Lusty Lloyd
Loom Original Produktions GmbH
Justus-von-Liebig-Straße, 3
D-86899 Landsberg am Lech
T +49-8191-9194260
F +49-8191-91.94129
info@llo yd-loom.de
www.lloyd-loom.de

Loom™
design: Ross Lovegrove
Inventato circa 100 anni fa come metodo per industrializzare il vimini, il Loom è un materiale formato da filo di metallo avvolto da carta. Con esso Ross Lovegrove, spinto da Godobert Reisenthel, ha dato vita a una collezione comprendente poltroncina, chaise longue e tavolini. Rimpiazzati i metodi di fabbricazione manuale con tecniche di progettazione e produzione assistite da computer, sono state create forme organiche di grande fascino. La membrana Loom è abbinata a un telaio in alluminio e a gambe in acciaio, trattati con una finitura che li rende visivamente omogenei.

Loom™
design: Ross Lovegrove
Invented approximately 100 years ago as a method for industrializing wicker, Loom is a material made of metal wire sheathed with paper. With this material, Ross Lovegrove, encouraged by Godobert Reisenthel, injected life into an armchair, a chaise longue and three end tables. Manual manufacturing methods having been replaced with computer-assisted design and production techniques, organic shapes of great charm have been created. The Loom membrane is combined with a frame in aluminium and legs in steel, treated with a finish that makes them visually homogeneous.

Wogg
Wogg AG, Möbelideen
Im Grund, 16
CH-5405 Baden/Dättwil
T +41-56-4934188
F +41-56-4934087
info@wogg.ch
www.wogg.ch.

Wogg 23
design: Marco Zaccheo
Grazie alle moderne tecnologie di stampaggio è stato possibile piegare una lastra di Alucobond e ottenere questi eleganti tavolini disegnati da Marco Zaccheo. Due cavi in acciaio incrociati e fissati ai fianchi provvedono a mantenere i pezzi in tensione, garantendone al tempo stesso una stabilità a tutta prova. La precisione della lavorazione si sposa alla massima leggerezza, rendendo i tavolini (disponibili singolarmente o nel tradizionale set di tre pezzi in tre misure) adatti ai più diversi usi (comodini, piani di appoggio a servizio di una poltrona o di un divano ecc.).

Wogg 23
design: Marco Zaccheo
Thanks to modern moulding technologies, it has been possible to bend a sheet of Alucobond and obtain these elegant nesting tables designed by Marco Zaccheo. Two wires in steel, intersecting and anchored to the sides, are what keep the pieces taut and stable. Processing precision is married to the ultimate in lightness, making the nesting tables (available individually or in the traditional set of three pieces in three sizes) suitable for the most widely varying uses (bedside tables, service tops for an armchair or sofa etc).

Magis
Via Magnadola 15
31040 Motta di Livenza (Treviso)
T 0422768742/3
F 0422766395
magisuno@tin.it

Cavalletto Ypsilon
design: Enzo Mari
Come sempre in presenza di un progetto di Enzo Mari, le spiegazioni sono superflue, perché l'oggetto parla da sé. In questo caso si tratta di una coppia di cavalletti regolabili in altezza, disponibili in due misure, con struttura in metallo verniciata in resina epossidica (grigio, verde o blu) oppure zincata. Il Cavalletto Ypsilon ha ricevuto una menzione d'onore al Bio 2000 di Ljubljana.

Ypsilon trestle
design: Enzo Mari
As always, when in the presence of an Enzo Mari design, explanations are superfluous, because the object speaks for itself. In this case, it's a pair of height-adjustable trestles that come in two sizes, with a metal structure coated with epoxy resin (grey, green or blue) or galvanized. The Ypsilon trestle was awarded honourable mention at Bio 2000 in Ljubljana.

Album
Via Leoncavallo, 7
20052 Monza (Milano)
T 039389745
F 0392302433
album.it@album.it
www.album.it

Popov sovrapponibile
design: Pepe Tanzi
Serie di tavolini con struttura in alluminio estruso e piani in cristallo, impilabili o utilizzabili singolarmente. Un'apposita sporgenza del piedino si insinua nell'elemento di giunzione, consentendo una veloce e sicura sovrapposizione.
I piani sono in cristallo trasparente o acidato (spessore 10 mm), temperato con fori; la struttura portante è costituita da barre in alluminio estruso a sezione quadrata con anima filettata. L'elemento di giunzione è in ottone e acciaio.

Stackable Popov
design: Pepe Tanzi
Series of tables with structure in aluminium extrusion and tops in plate glass, stackable in various ways and usable individually. A projection on the leg slips its way into the joint element, making possible rapid and secure stacking.
Tops are in transparent or etched plate glass (thickness: 10 mm) tempered with holes. The support structure consists of bars in aluminium extrusion with a square cross-section and threaded core. The joint element is in brass and steel.

Desalto
Via per Montesolaro
22063 Cantù (Como)
T 0317832211
F 0317832290
oma@oma.it
www.oma.it/desalto

Zip
design: Marco Maran
Utili vicino al bancone della cucina come al tavolo da lavoro, gli sgabelli offrono un modo di stare seduti al tempo stesso disinvolto e pratico. Quelli qui proposti hanno la struttura d'acciaio con finitura grigio artico. Sono disponibili con o senza braccioli e in due altezze, cioè con sedile posto a 62 o 72 cm.
Sedile e schienale sono in polipropilene colorato.

Zip
design: Marco Maran
As useful next to the work top in a kitchen as they are near a work table, stools offer a way of remaining seated that's both easy-going and practical. The ones being offered here have a structure in steel with a grey finish. They are available either with or without arms and in two heights, which means with a seat that tops out at 62 or 72 cm. Seat and back are in colourful polypropylene.

Schopenhauer
Gruppo Fontana Arte
Alzaia Trieste, 49
20094 Corsico (Milano)
T 0245121
F 024512660
info@fontanaarte.it
info@fontanaarte.com
www.fontanaarte.it
www.fontanaarte.com

Tino
design: A. Scarpellini Piva
Tra i nuovi materiali dell'arredamento, Technogel è uno dei più interessanti. Qui è impiegato nel colore verde trasparente in un'applicazione coerente alla sua origine (è nato per evitare le piaghe da decubito): serve, infatti, ad imbottire il sedile di Tino, lo sgabello (disponibile in due altezze) disegnato da Alessandro Scarpellini Piva (insieme alla sedia Tina) per Schopenhauer. La struttura dello sgabello è in metallo verniciato grigio alluminio.

Tino
design: A. Scarpellini Piva
Technogel is one of the most intriguing of the new interior decorating materials. Used here in a transparent shade of green, in an application that's coherent with its origin (it was born to help people avoid bed sores), it has been employed to upholster the seat of Tino. The stool (available in two heights) was designed by Alessandro Scarpellini Piva (together with the Tina chair) for Schopenhauer. The structure of the stool is in metal painted aluminium grey.

Lapalma
Via Belladoro, 25
35010 Cadoneghe (Padova)
T 049702788
F 049700889
info@lapalma.it
www.lapalma.it

Lem
design: Shin + Tomoko Azumi
Il tratto saliente dello sgabello Lem va letto nella continuità della struttura di sedile e poggiapiedi, uniti da un tubo d'acciaio cromato opaco. Telaio e base sono realizzati in metallo cromo-satinato, mentre il sedile è in legno curvato, rifinito in faggio sbiancato o in noce canaletto (dark walnut). Lo sgabello è girevole; l'altezza del sedile è regolata mediante molla a gas. Dimensioni: 42 x 35 x 65/75 H cm.

Lem
design: Shin + Tomoko Azumi
The most outstanding feature in the Lem stool lies in the unbroken continuum of the structure of its seat and footrest, which are joined by opaque chromium-plated steel tubing. Frame and base are made of chromium-satin finish metal, while the seat is in curved wood, with a finish in bleached beech or dark walnut. The stool is a swivel model, the height of the seat being adjusted by means of a gas mechanism. Dimensions: 42 x 35 x 65/75 H cm.

Alias
Via dei Videtti, 2
24064 Grumello del Monte (BG)
T 0354422511
F 0354422590
info@aliasdesign.it
www.aliasdesign.it

laleggera/stool
design: Riccardo Blumer
La sedia impilabile laleggera, nota per la sua particolare leggerezza e solidità, ottenuta grazie al supporto interno in poliuretano iniettato, è divenuta la capostipite di una famiglia di sedute, di cui fa parte anche lo sgabello qui illustrato. La struttura in legno massello di acero o frassino può essere rivestita in fogli di tranciato di acero, frassino, ciliegio o wengè e rifinita in vari modi, compresa la verniciatura opaca, in arancio, cedro o giallo.

laleggera/stool
design: Riccardo Blumer
The laleggera stackable chair is unusually light weight thanks to an interior support in injected polyurethane. It has produced a whole family of seating solutions, of which the stool illustrated here is part. The structure in maple or ash heartwood can be faced with leaves of sliced maple, ash, cherry or wengé veneer and finished in various ways, including an opaque coat of paint, in orange, citron or yellow.

B&B Italia
Strada Provinciale, 32
22060 Novedrate (Como)
T 031795111
F 031791592
Numero verde 800-018370
beb@bebitalia.it
www.bebitalia.it

Serie Up 2000
design: Gaetano Pesce
Auspicato da tempo, nel corso del 2000 si è finalmente verificato il ritorno delle serie Up che, al suo apparire nel 1969, rappresentò una delle più clamorose espressioni del design. B&B Italia ha infatti rimesso in produzione l'intera serie: sette modelli di sedute diverse, rivestite in un particolare tessuto elasticizzato proposto in cinque colori, le cui forme antropomorfe mantengono intatto il loro incredibile impatto visivo ed emozionale.

Up 2000 series
design: Gaetano Pesce
The dream, long nurtured, of a comeback for the Up series finally came true in the course of 2000. When it first appeared in 1969, it was looked upon as one of the most spectacular expressions of design seen up to that time. B&B Italia has, in fact, put the entire series back into production – seven different models of chairs, covered with a special elasticized fabric offered in five shades, whose anthropomorphic shapes have kept their powerful visual and emotional impact intact.

Cappellini
Via Marconi, 35
22060 Arosio (Como)
T 031759111
F 031763322/763333
cappellini@cappellini.it
www.cappellini.it

Felt Stool
design: JongeriusLab
Hella Jongerius ha interpretato una forma già pensata per Droog Design, realizzandola in altri materiali per Cappellini. Ciò che originariamente era in porcellana è ora divenuto uno sgabello con struttura interna in lamiera, rivestita con tre strati di feltro, cuciti a macchina con una cucitura che simula un procedimento fatto a mano. Le proposte cromatiche prevedono due possibilità: feltro marrone, bianco e blu oppure bordeaux, bianco e rosso.

Felt Stool
design: JongeriusLab
Hella Jongerius has interpreted a shape that was conceived for Droog Design, carrying it out in other materials and dimensions for Cappellini. What was originally in porcelain has now become a stool with an interior structure in steel plate, faced with three layers of felt, sewn by machine with a seam that resembles a procedure done by hand. It's available in two colour options: brown, white or blue, or Bordeaux, white and red felt.

Campeggi
Via del Cavolto, 8
22040 Anzano del Parco (CO)
T 031630495
F 031632205
campeggi@campeggi.it
www.campeggi.it

o-by-o
design: Giovanni Levanti
Questo insolito 'divano' in qualche modo richiama il modo di stare seduti che si pratica nelle case arabe. Formato da un cuscino con braccioli e da uno schienale da appendere al muro, o-by-o si abbina a un tappeto morbido in rafia naturale o colorata oppure a una stuoia di rattan o a due morbide sedute inclinabili, in questo caso trasformandosi in letto per una o due persone. Abbinato a un qualsiasi piano di seduta diventa un confortevole imbottito.

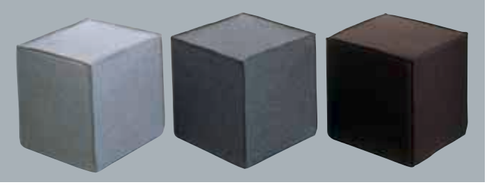
o-by-o
design: Giovanni Levanti
There is something about this unusual sofa that makes one think of the way people sit in Arab houses. Made up of a cushion with arms and a back to be hung from the wall, o-by-o combines with a soft carpet in natural or coloured raffia or rattan reed matting, or a pair of soft tiltable seats. In the latter case the item transforms itself into a bed for one or two people. Combined with any seating surface whatsoever, it turns into a comfortable and extraordinary upholstered piece.

Edra
P. O. Box 28
56030 Perignano (Pisa)
T 0587616660
F 0587617500
edra@rcnet.net
www.edra.com

Air Two
design: Ross Lovegrove
La qualità di Air Two (e della poltrona Air One) nasce dall'idea di impiegare il polipropilene espanso, quello normalmente impiegato negli imballaggi. Un materiale povero, molto leggero, stampabile al pari dei poliuretani, diventa occasione per rinnovare il paesaggio domestico. Modellato con maestria da Ross Lovegrove, si trasforma nei bassi sgabelli qui illustrati, così come in poltrone e tavolini.

Air Two
design: Ross Lovegrove
The quality of Air Two (and the Air One armchair) was born of the idea of making use of foamed polypropylene, the type normally employed in packing. A poor, feather-light material, which can be moulded on a par with polyurethanes, is offering users a golden opportunity for updating the homescape. Shaped with great skill by Ross Lovegrove, it forms low stools shown here, as well as armchairs and tables.

Cierre
Cierre Accessories - Cierre Espansi
Via Ansaldo, 2
47100 Forlì
T 0543782420
F 0543788132
E-mail: cierreac@tin.it
www.cierreaccessories.com



Cubi
design: Roberta Marzi
Da usare come sedute informali ma anche come piani di appoggio, i Cubi (40 x 40 x 40 cm) proposti da Cierre sono pouf adatti a tutti gli ambienti della casa. Disponibili con rivestimento sfoderabile – in pelle (nera o beige), rafia (beige o marrone) o in feltro di lana (grigio avio o marrone) – lavorato a mano, sono imbottiti con poliuretano espanso.

Cubi
design: Roberta Marzi
Used as informal seating solutions, but also as tops, Cubi (cubes) (40 x 40 x 40 cm), being offered by Cierre, are ottomans that fit in perfectly with all the rooms in a house.
Available with slipcovers – in leather (black or beige), raffia (beige or chestnut) or wool felt (aviation grey or chestnut) – that are worked by hand, they are upholstered with foamed polyurethane.

Zanotta
Via Vittorio Veneto, 57
20054 Nova Milanese (MI)
T 03624981
F 0362451038
communication@zanotta.it
www.zanotta.it

265 Globulo
design: F. Bertero e A. Panto
Fabrizio Bertero, lo descrive così: "Scompare l'imbottitura e l'aria dà forma a questo pouf in Pvc colorato dalle dimensioni contenute e dal volume morbido… che si allontana dalla logica del funzionalismo puro per abbracciare il tema della sperimentazione nell'uso del materiale". Disinvolto, flessibile e informale, Globulo (diametro 70 cm) è realizzato in Plastisol (rosso perlato, arancio, verde perlato e bianco fosforescente) ed è venduto in confezioni da quattro pezzi, uno per colore.
Collezione Vitra Design Museum

265 Globulo
design: F. Bertero and A. Panto
Fabrizio Bertero describes it this way: "The upholstery having disappeared, it's air that inflates this ottoman in colourful Pvc, giving form to its moderate dimensions and soft volume... it has distanced itself from the rationale of function, pure and simple, to embrace the theme of experimentation with the use of material". Fancy-free, flexible and informal, Globulo (diameter: 70 cm) is made of Plastisol (pearly red, orange, pearly green and phosphorescent white) and is sold in packages of four pieces, one for each colour.
Vitra Design Museum Collection

Taffetà
Taffetà - di Giovanni Cortinovis & C.
Via Tomadini, 12
33100 Udine
T 0432229126
F 0432296035
taffeta@tin.it
www.taffeta.it

Rosarosae
design: Teresa Pasian
La forma e il colore non possono passare inosservati: il pouf Rosarosae vuole infatti essere una presenza importante nell'arredamento di case, show-room e sale d'aspetto. Il cuscino rimovibile, che riprende la forma di una rosa in pieno fiore, e l'intero rivestimento, imbottito con ovatta e sfoderabile, sono in Alcantara rossa. La struttura portante in MDF e cartone multistrato è montata su ruote. Dimensioni: 43 x 43 x 53 H cm.

Rosarosae
design: Teresa Pasian
Its form and colour could never escape notice. The Rosarosae ottoman wants, in fact, to take its place as an important presence in the decor of homes, show-rooms and waiting rooms. Its removable cushion, which looks exactly like a fully blown rose, and all of its upholstery, which is filled with wadding and is slipcovered, are in red Alcantara. The support structure in MDF and many-layered cardboard is wheel-mounted. Dimensions: 43 x43 x 53 H cm.

Sawaya & Moroni
Via Montenapoleone, 11
20121 Milano
T 028690085
F 0286464831
Museo Bagatti Valsecchi
Via Santo Spirito, 10/A
20121 Milano
T 0276006132
F 0276014859
info@museobagattivalsecchi.org
www.bagattivalsecchi.org

BArtolomeo e VAlentina
design: William Sawaya
Realizzato per il Progetto bambino – un'iniziativa del Museo Bagatti Valescchi di Milano che coinvolgerà diversi progettisti e mirata ad avvicinare il pubblico dei più piccoli a questo insolito museo – BArtolomeo e VAlentina è un buffo sedile/contenitore alto 38 cm, proposto in vari colori. La struttura è in legno multistrato termocurvato e sagomato; il sedile è imbottito con schiume poliuretaniche ignifughe e ricoperto in tessuto sfoderabile.

BArtolomeo and VAlentina
design: William Sawaya
Made for its child Project – an initiative of the Bagatti Valsecchi Museum in Milan, which will involve various designers and is aimed at bringing the city's smallest museum-goers to this unusual institution – BArtolomeo and VAlentina is a witty chair/case piece, 38 cm tall, that's being offered in various tones.
The structure is in thermocurved and shaped plywood.
The seat is upholstered with fire-resistant polyurethanic foams and slipcovered in a fabric.

rassegna

Rimadesio
Via Furlanelli, 96
20034 Giussano (Milano)
Numero verde 800-901439
www.rimadesio.it

Zenit
design: Giuseppe Bavuso
Sistema leggero e versatile, adatto a ogni stanza della casa, Zenit è dotato di una eccezionale versatilità compositiva, essendo ogni elemento posizionabile liberamente, nel numero e all'altezza desiderati. Il fulcro di Zenit risiede nel sistema di aggancio degli elementi, sistema che ha consentito di concepire una "modularità aperta" e di produrre un montante in alluminio libero da fori o agganci prefissati; la struttura portante appare così un insieme di linee dallo spessore ridotto al minimo.

Zenit
design: Giuseppe Bavuso
A light and versatile system, suitable for every room in the house, Zenit is blessed with exceptional compositional versatility. The fulcrum of Zenit lies in the system used for hooking elements up to one another, a system that has enabled users to conceive of an "open modular approach" and produce an upright in aluminium that's free of holes or pre-anchored hooks. The support structure thus appears to be a complex of lines whose thickness has been reduced to a minimum.

Caimi Brevetti
Via Brodolini, 25/27
20054 Nova Milanese (Milano)
T 0362491001/0362401002 (export)
F 0362491060/0362491061 (export)
info@caimi.com
www.caimi.com.

Carrelli
design: Caimi
In casa come in ufficio, i carrelli coprono innumerevoli ruoli. Quelli proposti da Caimi sono versatili al punto giusto, realizzati in conglomerato ligneo o in acciaio microforato oppure in vetro, affinché ciascuno possa scegliere quello che meglio corrisponde alle proprie necessità. Semplici da montare e smontare, possono essere attrezzati con ripiani scorrevoli, se usati per il computer, o fissi, se destinati al televisore e all'impianto hi-fi.

Trolleys
design: Caimi
At home as in the office, trolleys play innumerable roles. The models offered by Caimi are as versatile as anyone could wish, being made of wood conglomerate or micro-perforated steel or glass, so that each user can choose what comes closest to satisfying his needs. Simple to assemble and dismantle, they can be equipped with sliding shelves, if used for a computer, or anchored into place if used for a television set and hi-fi system.

Rede
Rede Guzzini
Via Le Grazie 31
62019 Recanati (Macerata)
T 0717573484
F 0717574246

Helsinki.com - Helsinki.bit
design: Furio Minuti
Il sistema di arredo modulare Helsinki dispone di nuove configurazioni – Helsinki.com (100 x 70 x 88 H cm) ed Helsinki.bit (74 x 70 x 88 H cm) – due banchi portacomputer montati su ruote pivottanti, due delle quali dotate di dispositivo frenante. Ogni banco è provvisto di tre piani di appoggio; quello per la tastiera è un grande piano di cristallo temperato, a filo lucido, spesso 8 mm e posto a 66 cm da terra.

Helsinki.com - Helsinki.bit
design: Furio Minuti
The Helsinki modular furnishing system has new configurations at its disposal – Helsinki.com (100 x 70 x 88 H cm) and Helsinki.bit (74 x 70 x 88 H cm) – two computer stands mounted on spinning wheels, two of which come equipped with a braking device. Each stand is supplied with three tops. The one for the keyboard is a large toughened plate glass top with a polished edge, measuring 8 mm in thickness and 66 cm in height from the floor.

O & CO.
Divisione della F.lli Orsenigo
Via Montesolaro, 27
22063 Cantù (Como)
T 031714892
F 031711996

Numero 5
design: Tonetti design
Con Numero 5, un unico elemento ospita televisore, impianto hi-fi, computer ecc. Nel caso qui illustrato, il supporto che sorregge il televisore si allarga o si stringe in funzione delle dimensioni dell'apparecchio, mentre la mensola che ospita l'impianto hi-fi si fissa facilmente all'altezza desiderata. La base è realizzata in acciaio color nero, i supporti degli apparecchi sono in acciaio color alluminio goffrato, il piano di appoggio a tutta lunghezza è in legno colore ciliegio, in laminato bianco oppure in acciaio colore alluminio.

Numero 5
design: Tonetti design
With Numero 5, a single element plays host to television set and hi-fi system, expanding or contracting on the basis of the dimensions of the unit, while the shelf that hosts the hi-fi system is easy to adjust to the desired height. The base is made of steel coated in black, while the supports of units are in a shade of brushed aluminium.
The top extends the full length of the item and comes in a cherry-stained wood, white laminate or aluminium-coloured steel.

View
Marchio di Varaschin
Via Cervano, 20
31010 Formeniga di Vittorio Veneto (Treviso)
T 0438933027
F 0438933004
view@ viewonline.it
www.viewonline.it

Vista
design: Giorgio Drasler
Collocati su ripiani sorretti da esili sostegni in metallo, gli oggetti e gli apparecchi sembrano librarsi nell'aria. Accade con Vista, un sistema modulare adatto a molteplici utilizzi (tavolo basso, libreria, stazione multimediale ecc.), disponibile in tre misure: 120 x 46 x 51,5 H cm, 150 x 28 x 89/128 H cm. Il colore è usato anche per segnalare priorità e gerarchie.

Vista
design: Giorgio Drasler
Situated on shelves held up by slender supports in metal, objects and units seem to hover in the air. This is the story of Vista, a modular system that's eminently suited to a wide variety of uses (low table, bookcase, multimedia station etc.), available in three sizes – 120 x 46 x 51.5 H cm, 150 x28 x 89/128 H cm. Colours are used to draw attention to priorities and hierarchies.

Openhouse
Via Dalmazia, 24/1
31045 Motta di Livenza (Treviso)
T 0422768963
F 0422765148

Set Up
design: Dario Enrico Taurian
Il sistema Set Up permette di realizzare librerie, porta TV e tavoli di varie altezze e misure. Le gambe dei tavoli e i montanti delle librerie sono in alluminio estruso; i piani dei tavoli e tavolini sono in MDF laccato avorio o in multistrato con finitura in vari colori; i ripiani delle librerie sono invece in lamiera di acciaio verniciata alluminio. I numerosi accessori (cassettiere, ripiani, sistemi di fissaggio a soffitto o a parete) rendono Set Up adatto a ogni ambiente della casa, nonché agli impieghi nel contract.

Set Up
design: Dario Enrico Taurian
The Set Up system allows the user to create bookcases, TV stands and tables in various heights and sizes. The legs of the tables and the uprights of the bookcases are in aluminium extrusion. The tops of tables and end tables are in MDF lacquered ivory or plywood with finishes in various colours. The shelves of the bookcase come in steel plate coated with aluminium paint. The numerous accessories (file drawers, shelves and ceiling or wall anchorage systems) make Set Up suitable for every room in the house, not to speak of contract applications.

Riva 1920R
Riva Industria Mobili
Via Milano, 37
22063 Cantù (Como)
T 031733094
F 031733413
Riva1920@riva1920.it
www.riva1920.it

Ring
design: M. Riva - D. Pesch
Lavorare il legno con passione e professionalità è per Riva un punto di forza e una tradizione. Dopo l'esperienza maturata nella realizzazione di arredamenti su misura, Riva ha trasferito l'abilità artigianale e la flessibilità produttiva maturate negli anni nella collezione R1920, improntata a un grande rispetto per i materiali naturali. Realizzati in legno (ciliegio, acero, rovere) e rifiniti con olio e cera, i mobili della collezione sono pensati per essere parte integrante di un ambiente confortevole. Qui è illustrato Ring, scrittoio per lavorare in piedi (60 x 52 x 111 H cm).

Ring
design: M. Riva - D. Pesch
Working wood with passion and professionalism is, alongwith tradition, a key source of strength for Riva. Following the experience they acquired making furnishings to order, Riva has transferred their handicraft skills and productive flexibility, developed over the years, into their R1920 collection. Made of wood (cherry, maple and oak) and finished with oil and wax, furniture pieces were dreamed up to be an integral part of a comfortable setting. Illustrated here is Ring, a writing desk for working while standing up (60 x 52 x 111 H cm).

ClassiCon
Perchtinger Straße, 8
D-81379 München
T +49-89-7481330
F +49-89-7809996
info@classicon.com
www.classicon.com

Ajax
design: J. Boner - C. Deuber
Così come produce su licenza alcuni mobili di Eileen Gray, ClassiCon lavora con diversi giovani designer. Qui è illustrato lo scrittoio Ajax, disegnato da Jörg Boner e Christian Deuber, giovani progettisti svizzeri, membri dello studio N2 design group. Sorretto da un'esile struttura metallica, lo scrittorio si piega e si ripone in uno spazio minimo.

Ajax
design: J. Boner - C. Deuber
Aa well as producing Eileen Gray designs under licence, ClassiCon works with a number of young designers. Illustrated here is the Ajax writing desk, designed by Jörg Boner and Christian Deuber, young Swiss designers who are members of the N2 design group studio. Supported by a slender metal structure, the desk folds up and can be put away in the most cramped of spaces.

rassegna

Bonaldo
Via Straelle, 3
P.O. Box n. 6
35010 Villanova (Padova)
T 0499299011
F 0499299000
bonaldo@bonaldo.it
www.bonaldo.it

Collezione Biosphere: DNA
design: Massimo Iosa Ghini
La libreria DNA ha una struttura in tubo metallico, cromato o verniciato alluminio lucido, che si snoda come un 'serpentone', senza soluzione di continuità tra i tratti orizzontali e verticali. I ripiani (in legno laccato nero o beige) e la struttura si bilanciano in modo da ridurre al minimo i punti di fissaggio alla parete (tre). Per il trasporto, la libreria può essere scomposta in tre parti.
Dimensioni: 144 x 30 x 170 H cm.

Biosphere Collection: DNA
design: Massimo Iosa Ghini
The DNA bookcase vaunts a structure in metallic tubing, which is chromium-plated or painted a shade of glossy aluminium, and unwinds like a coil, with no breaks between vertical and horizontal stretches. Shelves (in wood lacquered black or beige) and structure balance each other in such a way as to reduce areas of anchorage to the wall (three) to a minimum. Moving the bookcase is easy, as it breaks down into three parts.
Dimensions: 144 x 30 x 170 H cm.

Fiam Italia
Via Ancona, 1/b
61010 Tavullia (Pesaro)
T 072120051
F 0721202432
fiam@fiamitalia.it
www.fiamitalia.it

Onda CD
design: Ron Arad
Il virtuosismo tecnico e produttivo che Fiam Italia ha messo a punto nel corso degli anni si coglie appieno nel porta compact disc disegnato da Ron Arad per la serie Onda. Le ondulazioni presenti sui fianchi (in cristallo fuso da 6 mm, i tramezzi sono in cristallo float da 6 mm) sono sufficienti a sostenere numerosi cd senza necessità di ulteriori supporti. La versione da terra (qui illustrata e disponibile in quattro misure), con la sua elegante base in metallo, ha un tocco di originalità in più.

Onda CD
design: Ron Arad
The technical and productive virtuosity that Fiam Italia has developed in the course of the years has reached full flower in a compact disk holder designed by Ron Arad for the Onda series. The undulations present on the sides of the item (in 6-mm-thick plate glass melt, partitions being in 6-mm float glass) are hefty enough to underpin numerous cds without needing any other support. The floor version (illustrated here and available in four sizes), with its elegant base in metal, boasts an extra touch of originality.

Nara
Lyssachstrasse, 112
CH-3400 Burgdorf
T +41-34-4228896
F +41-34-4230617
mail@narabox.com
www.narabox.com

Narabox
design: Valérie Jomini - Stanislas Zimmermann
L'azienda è giovane come il pubblico al quale sono destinati i suoi prodotti, realizzati con materiali insoliti per l'arredamento: per esempio, il cartone usato per costruire un letto pieghevole. Narabox è invece un sistema di moduli (cinque 'scatole' in differenti misure e colori) in alluminio anodizzato, da usare in piena libertà e da comporre con altrettanta fantasia. Sul sito aziendale si possono trovare numerosi suggerimenti compositivi e d'uso.

Narabox
design: Valérie Jomini - Stanislas Zimmermann
The company is young like the public its products were designed for, which are made of materials that are unusual for interiors, for example the cardboard used to build a folding bed. Narabox, on the other hand, is a system of modules (five 'boxes' in different sizes and shades) in anodized aluminium, to be used with a completely free hand and put together with as much imagination as you can muster. Logging onto the company site, you can find numerous compositional suggestions.

Montis
Steenstraat, 2
Postbus 153
NL-5100 AD Dongen
T +31-162-377777
F +31-162-3377710
info@montis.nl
www.montis.nl
in Italia: **Ghénos - IDF**
Intenational Design Furniture
Via S.Vito al Tagliamento, 19
33100 Udine
T 0432548221
F 0432484583

Soho
design: Arnold Merckx
Tra i complementi d'arredo, i contenitori su ruote sono una delle tipologie più frequenti. Quelli della linea Soho si caratterizzano per le scarne forme parallelepipede a colori sobri o vivaci, nelle quali si aprono vani rettangolari a tutta profondità (eventualmente attrezzati con cassetti) che ne alleggeriscono la massa. I contenitori sono prodotti in medium density, con finitura laccata-opaca antigraffio, in sette colori.
Misure: 45 x 45 x 45 H cm,
30 x 30/60/90/120 H cm.

Soho
Design: Arnold Merckx
Storage units on wheels are one of the typologies most frequently used. The Soho line is characterized by its spare shapes and sober or vibrant colours, opened into by rectangular spaces extending down to the full depth of the item (equipped with drawers, if desired), which lighten up the whole. Units are produced in medium-density, with scratch-proof lacquered-opaque finish, in seven shades. Sizes: 45 x45 x 45 H cm,
30 x 30/60/90/120 H cm.

Driade Aleph
Via Padana Inferiore, 12
29012 Fossadello di Caorso
(Piacenza)
T 0523818650/818660 (export)
F 0523822628/822360 (export)
com.it@driade.com
export@driade.com

Pandora silver
design: Antonia Astori
Il tema dei piccoli mobili in alluminio e vetro avviato con la serie Pandora viene ulteriormente sviluppato da Antonia Astori in Pandora silver.
I nuovi elementi adottano estrusi più esili in sezione, maniglie più corpose e un nuovo materiale, il vetro satinato e argentato all'interno, denominato appunto silver.
I quattro piccoli mobili (due cassettiere e due contenitori) sono adatti a ogni ambiente della casa.

Pandora silver
design: Antonia Astori
The theme of small furniture pieces in aluminium and glass launched with the Pandora series was developed even further by Antonia Astori in Pandora silver.
The new elements make use of extrusions with a slimmer cross-section, heftier handles and a new material – glass with a satin finish, silvered on the inside – hence, its name, silver. The four small furniture pieces (a pair of file pedestals and two case pieces) fit flawlessly in with every room in a house.

Kartell
Via delle Industrie, 1
20082 Noviglio (Milano)
T 02900121
F 029053316
kartell@kartell.it
www.kartell.it

H&H
design: Ron Arad
Progetto estremamente flessibile, H&H si basa sulla composizione di cinque pezzi che si incastrano a formare una H (da cui il nome). L'elemento può vivere come semplice piano di appoggio (comodino, mobiletto da bagno o cucina) o abbinato ad altri elementi: i piani di due H servono da appoggio per i piedi di un terzo elemento della stessa forma che li sovrasta a ponte. Ne nasce una struttura da usare come libreria, porta dischi o altro. H&H è realizzato in polipropilene, nei colori opalino, giallo, arancio, bianco e nero.

H&H
design: Ron Arad
An extremely flexible project, H&H is based on a composition of five pieces that dovetail with one another to form the letter H (which gave the item its name). The element can thrive as a simple top (bedside table, bathroom or kitchen piece) or be combined with other elements. The tops of two Hs act as a support for the feet of a third element with the same shape, which lies over them like a bridge. Born of this complex is a structure that can be used as a bookcase, record holder etc. H&H is made of polypropylene in opaline, yellow, orange, white and black.

Seven Salotti
Viale Monza, 17
20034 Giussano (Milano)
T 0362853283
F 036235010
info@sevensalotti.it
www.seven salotti.it

Su-Zan
design: Fabrizio Ballardini
Aggregati in composizioni più a meno grandi e articolate, i moduli del sistema Su-Zan consentono di creare librerie con vani a giorno e chiusi. I fianchi sono in acciaio verniciato alluminio metallizzato; i contenitori sono realizzati in conglomerato di legno impiallacciato wengè o ciliegio. I moduli con vano a giorno sono chiusi sul retro da uno schienale in vetro acidato.

Su-Zan
design: Fabrizio Ballardini
Clustered into large or small configurations, modules from the Su-Zan system make it possible to create bookcases with spaces that are either open or closed. Their sides are in steel, painted a shade of metalized aluminium, while case units are made of wood conglomerate with a wengé or cherry veneer. Modules with an open space are closed at the rear by a back in etched glass.

Zerodisegno
Divisione della Quattrocchio
Via Isonzo, 51
15100 Alessandria
T 0131445361
F 013168745
info@zerodisegno.it
www.zerodisegno.it

Twist again
design: D'Urbino, Lomazzi
Gli scaffali Twist again si compongono in modo rettilineo o secondo curve concave e convesse. Ogni campata è utilizzabile singolarmente o combinata ad altre. La struttura autoportante è formata da montanti in tubo di acciaio (Ø 32 e 10 mm) e controventature in tondino di acciaio (Ø 7 mm), verniciati a polveri in colorazione alluminio; è disponibile in tre altezze (106-146 e 186 cm) ed è accessibile da entrambi i lati. I ripiani sono in polipropilene stampato opalescente, sono profondi 35 cm e possono essere posizionati a diverse altezze (passo 20 cm).

Twist again
design: D'Urbino, Lomazzi
Twist Again shelves are put together in a rectilinear style or in concave and convex curves. Each span can be used individually or in combinations with others. The free-standing structure consists of uprights in steel tubing (diameter: 32 and 10 mm) and struts in steel rods (diameter: 7 mm), spray-coated a shade of aluminium. It comes in three heights (106-146 and 186 cms) and can be accessed from both sides. Shelves are in opalescent moulded polypropylene, measure 35 cm in depth and can be positioned at various heights (pitch: 20 cm).

Glas
Via Rivolta, 6
20050 Macherio (Milano)
T 0392010251
F 0392010595
glas@glasitalia.com
www.glasitalia.com
Showroom:
Via Cusani, 6
20121 Milano
T+F 02877571

Rondone
design: Riccardo Dalisi
La forma evoca un uccello ad ali spiegate, magicamente fermatosi su una parete. Rondone è una mensola a due ripiani contrapposti, leggermente inclinati (sì da garantire automaticamente la corretta posizione dei libri) e fissati a un reggimensola in massello di faggio (naturale o tinto ciliegio, noce, wengè oppure laccato alluminio o bianco). I ripiani sono in cristallo (spessore 6 mm) sagomato satinato, satinato opaco o laccato. Dimensioni: 87 x 18 x 16,5 H cm.

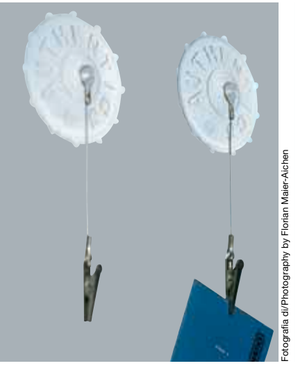
Rondone
design: Riccardo Dalisi
The shape suggests a bird with its wings outstretched that has magically alighted on a wall. Rondone (swift) is a shelf with two facing, slightly inclined shelves (which automatically position books) and anchored to a shelf bracket in beech heartwood (natural or in a cherry, walnut or wengé stain, or lacquered aluminium or white). Shelves are in satin-finish shaped, opaque satin-finish or lacquered plate glass (thickness: 6 mm). Dimensions: 87 x 18 x 16.5 H cm.

Confalonieri
Umberto Confalonieri & C.
Via Prealpi, 11
20034 Giussano (Milano)
T 036235351
F 0362851656
info@confalonieri.it
www.confalonieri.it

MSO 1425
design: Franco Guanziroli
Il reggimensola si contraddistingue per la capacità di garantire un elevato supporto di carico occupando il minimo di spazio sulla superficie utile di appoggio della mensola e per il suo particolare disegno. Si utilizza con ripiani di qualsiasi natura, anche di cristallo, in quanto protetto da apposite guarnizioni in politene. Il reggimensola è realizzato in metallo pressofuso e proposto nelle finiture bianco, nero, nero opaco, argento oppure cromo lucido, nichel satinato opaco o dorato.

MSO 1425
design: Franco Guanziroli
The shelf bracket is distinguished by its ability to supporty heavy loads, while occupying a minimum of space on the working surface of the shelf. It is also notable for its offbeat design. Shelves of any type are used – even plate glass ones, as they are protected by trimming in polyethylene. The shelf bracket is made of die-cast metal and offered in black, white, opaque black, silver or glossy chromium or opaque or gilded satin-finish nickel. Like all of Confalonieri's products, it has neither screws nor a visible adjustment mechanism.

Authentics
Artipresent GmbH
Max-Eyth-Straße, 30
D-71088 Holzgerlingen
T +49 -7031-68050
F +49-7031-680599
b.heimsch@authentics.de
www.authentics.de
in Italia: **Modo & Modo**
Via Bressan, 21
20126 Milano
T 0227001285
F 0227001275



Fotografia di/Photography by Florian Maier-Aichen

Ad Hook
design: Masayo Ave
Leggeri e spiritosi gli elementi Ad Hook offrono il massimo della funzionalità con il minimo di ingombro. Fissati mediante ventosa al vetro di una finestra, a uno specchio oppure alle piastrelle del bagno o della cucina e muniti di una piccola molletta, servono per appendere cartoline, annotazioni o piccoli oggetti. Materiali: pvc, cavo e metallo.

Ad Hook
design: Masayo Ave
Witty and lightweight, Ad Hook elements offer the ultimate in functional prowess while taking up a bare minimum of space. Fastened to a glass window pane, mirror or the tiles in a bathroom or kitchen by means of a suction cup and equipped with a small spring, they are used to hang up postcards, memos or small objects. Materials: pvc, wire and metal.

Pieper Concept
A. Pieper GmbH & Co.
Postfach 100821
Ohsener Straße, 84
D-31789 Hameln
T +49-5151-95740
F +49-5151-957425
info@pieperconcept.de
www.pieperconcept.de

Transit
design: Vorstellung
Perfetta per il guardaroba, il bagno o l'ingresso, Transit è una mensola formata da un elemento a due ali inclinate, sotto le quali è fissata una barra munita di tre ganci in plastica. Il piano di appoggio è costituito da una rete in nylon montata direttamente sulla struttura in tubo di acciaio verniciato alle polveri. Dimensioni: 75 x 34 x 22,5 H cm.

Transit
design: Vorstellung
Perfect for a wardrobe, bathroom or entryway, Transit is a shelf made up of an element with a pair of inclined wings, beneath which is a bar equipped with three hooks in plastic. The top consists of nylon netting, mounted on the structure in spray-coated steel tubing. Dimensions: 75 x 34 x 22.5 H cm.

Tutto in uno per Bang & Olufsen

BeoCenter1 è il secondo impianto compatto di Bang & Olufsen, dopo BeoCenter AV5 lanciato nel 1997. La grande flessibilità del nuovo sistema integrato audio/video permette cinque possibilità di posizionamento; 'galleggiante' a parete, appoggiato a un piano o sostenuto da una colonna di 160 cm. di altezza. Ognuna di queste installazioni consente ulteriori orientamenti, anche con telecomando. BeoCenter 1 ha regolazione automatica del contrasto chiaro/scuro e del colore per adattarsi a qualsiasi condizione di luce; lo schermo antiriflesso da 25", nel formato 4/3 riduce la luce riflessa del 99%. Come per tutti gli apparecchi dell'ultima generazione, il sonoro è stato molto curato; due potenti diffusori attivi rendono il suono chiaro e pulito, con grande naturalezza anche fino a 96 dB di volume.
All in one for Bang & Olufsen BeoCenter1 is the second compact system to be put on the market by Bang & Olufsen after their launch of BeoCenter AV5 in 1997. The great flexibility of the new audio/video integrated system gives the user five positioning options to choose from - the 'floating' wall unit resting on a top or held up by a 160-cm.-high column. Each of these installations can be oriented in different ways, even by remote control. BeoCenter 1's light/dark and colour contrasts are governed automatically to adapt to any lighting condition whatsoever. An anti-reflection screen measuring 25" in the 4/3 format cuts reflected light by 99 percent. As for all units of the latest generation, the sound component has been meticulously executed. Two powerful active diffusers give the ear a clean, clear sound that vaunts great naturalness up to a volume of 96 dBs.

Flessibilità e facilità di gestione per il nuovo sistema integrato audio/video di Bang & Olufsen
Flexibility and ease of management for the new integrated audio/video system from Bang & Olufsen

Non conta l'oggetto ma l'impiego

Lubecca, libreria con tiranti, di Enzo Mari
Lubecca bookcase with tie-beams by Enzo Mari

Si esprime più o meno in questi termini Enzo Mari, che per la spagnola Mobles 114 Barcelona (città che lo ha premiato in occasione della biennale Primavera del Design, 1999) ha progettato Lubecca, una libreria dalle forme semplici ed essenziali. Come al solito l'opera di Mari si attua 'per via di levare', cassando orpelli non richiesti, ottenendo la forma da un'accurata analisi della funzione, secondo una consolidata prassi progettuale. Prassi che per oggetti di questo genere ha originalmente la firma di Zanotta. Questa, dopo un accordo con Mari ha ceduto il progetto all'azienda iberica.
It's not the object but how you use it that counts This is, more or less, how Enzo Mari expresses himself when describing his project such as his Lubecca, a bookcase with simple and essential forms, which he designed for Mobles 114 Barcelona (a city that gave him first prize at its Primavera del Design 1999 biennial). Mari's work comes about by a 'process of elimination', i.e. quashing gratuitous tinsel and from a careful analysis of function, in line with consolidated design practice.

Un libro sulla poltrona

Un libro sulla morbida pelle delle poltrone Frau, racconta la storia di un marchio nato nel 1912 a Torino: ha vestito gli interni dei più noti carrozzieri, ha calcato i set dell'esordiente cinema nostrano nella città più magica d' Italia, ha realizzato gli arredi del mitico Rex, ha deciso la presenza, sin dalla nascita, sulle storiche riviste dell' arredo italiano. Il libro di Decio Carugati, "Poltrona Frau", edizioni Electa, racconta non solo dell' anteguerra, ma della crisi postbellica e del trasferimento della produzione a Tolentino, dove si replicano pezzi classici e inizia la collaborazione con i più importanti designer. Da allora forme archetipe, dalla serie Dezza di Gio Ponti (1965), per arrivare a Ouverture di Pierluigi Cerri (1982). E poi ancora Antopovarius (1985) in collaborazione con F.A. Porsche, Minuetto di Gae Aulenti (1989), e le ultime realizzazioni.
A book on the armchair A book on the soft leather of Poltrona Frau armchairs tells the story of a trademark that was born in 1912 in Turin. It has attired the interiors of the world' s most famous car body makers, trod the boards of sets at the dawn of our movie industry in the most magical city in Italy, created the furnishings of the mythical Rex and made a point of being present, since its birth, in the traditional Italian interior decor magazines.
The book, "Poltrona Frau", by Decio Carugati, published by Electa, tells the story, not only of the pre war years, but also the postwar crisis and the move of the company's production to Tolentino, where classic pieces were reissued and collaboration with the most important contemporary designers was initiated.
Since then, archetypical shapes, from the Dezza series by Gio Ponti (1965), to Ouverture by Pierluigi Cerri (1982). More recent designs include Antopovarius (1985) in collaboration with F.A. Porsche, Minuetto by Gae Aulenti (1989).

Un'immagine dal libro Poltrona Frau
An image from the Poltrona Frau book

Donne e motori... elettrici

Forme decisamente spaziali per Crystalys, nuova macchina per caffè di Moulinex
Decidedly organic forms for Crystalys new coffee machine, from Moulinex

...Quelli degli elettrodomestici, che sempre più si affidano a bellissime quanto improbabili (culinariamente parlando) testimonial: Moulinex ha scelto la bellissima Cindy Crawford per lanciare la nuova linea Home design, catalogo di accessori per la cucina, aspirapolvere, ferro da stiro, ecc. Lo stile è un po' streamline, come anche i colori. Crystalys, nella foto, una macchina per caffè che non sfigurerebbe a Cape Canaveral, parte dalla qualità dell'acqua, con un esclusivo sistema di filtri. Grazie alla possibilità di adattare l'intensità del caffè, si può decidere per un caffè forte o uno leggero.
Women and motors...
We mean motors in household appliances, which are depending more and more on eye-stopping - and improbable (culinarily speaking, of course) - testimonials. Moulinex has chosen top model Cindy Crawford to launch their new Home design line, a catalogue of accessories for the kitchen, vacuum cleaners, irons etc. The style is a little streamlined, as are the colours. Crystalys, in the photo, a coffee-making machine that wouldn't be out of place at Cape Canaveral, starts off by upgrading the quality of the water used with an exclusive filter system. Thanks to the option the user has of varying the intensity of his coffee, he can make it as strong - or as weak - as he or she likes.

Crossing: architettura e comunicazione

Crossing è una nuova rivista internazionale di architettura e tencologie, diretta da François Burkhardt e pubblicata da BTicino: presentata alla Triennale di Milano, con il primo numero lo scorso novembre. Semestrale, bilingue, segue l'impostazione grafica di Italo Lupi, all'interno della quale interviene liberamente un grafico ospite di fama internazionale (per questo primo numero l'olandese Gert Dumbar). Il tema è diverso per ogni numero (il primo è dedicato al 'media building') ed è declinato in varie sezioni: un personaggio di spicco del mondo culturale dichiara delle tesi, poi commentate da un protagonista dell'architettura contemporanea. A questa prima parte segue un dossier sulla diffusione a livello internazionale del tema trattato, con l'analisi di emblematici exempla. Chiudono il numero una rassegna storica e una serie di contributi sullo stato dell'arte della ricerca tecnologica.

Copertina del primo numero di Crossing
Cover of the first issue of Crossing

Crossing: architecture and communication Crossing, a new international architecture and technology magazine, is edited by François Burkhardt and published by BTicino. It was presented this past November at Milan's Triennale in the form of its first issue. A bilingual published three times a year, its graphic layout was done by Italo Lupi, but there will also be a guest graphic artist of international fame on hand (Gert Dumbar of Holland was the guest for this first issue). There is a different theme for every issue (the first was dedicated to media building) and is interpreted in various sections. An outstanding figure from the cultural world sets forth a number of theses, which are then commented on by a protagonist of contemporary architecture. Winding up the issue is a historic survey and a series of contributions on the state of the art in the technological research area.

La luce per l'arte

Quindici palme illuminano dallo scorso ottobre il parco del Museo di Arte Applicata di Francoforte; sono i nuovi apperecchi di illuminazione della DZ Licht, Gruppo Artemide, donati al Museo dall'azienda. Il design è di Michele De Lucchi e Gerhard Reichert, che hanno impiegato acciaio inossidabile e alluminio per realizzare forme che alludono alle foglie di palma. La luce si fa materia e la fonte illuminante diventa parte integrante della collezione del Museo.
Light for art The park that surrounds the Museum of Applied Art in Frankfurt has been lighted up since last October by fifteen palm trees. They're the new lighting units produced by DZ Licht, Gruppo Artemide, donated to the museum by the company. The design by Michele De Lucchi and Gerhard Reichert, was interpreted in stainless steel and aluminium to bring forms resembling palm leaves to life. Light has become a designer's material, and the illuminating source an integral part of the museum's collection.

Quindici palme DZ Licht, Gruppo Artemide, illuminano il parco del Museo di Arte Applicata di Francoforte
Fifteen DZ Licht, Gruppo Artemide palm trees now illuminateFrankfurt's Museum of Applied Art

Surface not form, un nuovo bagno

Forse nessuno spazio domestico si è trasformato, negli ultimi anni, come il bagno. La cultura del mondo dell'arredo è prepotentemente entrata anche nella progettazione di un ambiente sinonimo di nuova rappresentanza. Se ne sarà accorto chi ha visitato l'ultima edizione del Cersaie o chi ha avuto modo di assistere al felice connubio tra le creazioni di Flaminia e i mobili di Cappellini.
Surface not form è il titolo della mostra allestita allo Spazio Cappellini di Milano, dove le linee Work in progress di Giulio Cappellini e le linee bagno Flaminia, disegnate da Ludovica e Roberto Palomba, hanno reinventato l'ambiente bagno, liberato dalla sola dimensione tecnico-funzionale.
Surface not form, a new bathroom There is probably no space in the home that has undergone a transformation like that of the bathroom over the past few years. The culture of the furnishing world has swept into the design of an area that's synonymous with new image-making. People who visited the last Cersaie or were able to be present at the happy marriage between creations by Flaminia and Cappellini's furniture were undoubtedly aware of the change. Surface not Form is the title of the show at the Cappellini Space, where Work in Progress lines by Giulio Cappellini and Flaminia bath lines, designed by Ludovica and Roberto Palomba, have reinvented the bath environment, freeing it of its one-and-only technico-functional dimension.

Un nuovo concetto di arredo bagno in mostra allo spazio Cappellini da Flaminia
A new concept of bathroom decor on display at the Capellini space by Flaminia

post scriptum

Jørn Utzon
dopo l'Australia
Jørn Utzon
after Australia
122

Zanotta, Eurodomus
Milano, 1970
Zanotta at Eurodomus
Milan, 1970
126

Louis Schackenburg

“Se vi piace un architetto dategli un edificio, non una medaglia”, disse Utzon
“If you like an architect’s work give him a building, not a medal” said Utzon

Jørn Utzon

ripensamenti
reputations

È noto che Jørn Utzon non ha mai visto l’Opera House di Sydney, l’edificio su cui si fonda la sua fama. Lasciò l’Australia nel 1966, nove anni dopo aver vinto il concorso per quella che si rivelò in seguito una delle pochissime opere di architettura veramente incisive del ventesimo secolo, come impatto di immagine; e se ne andò proprio quando l’edificio cominciava a prendere forma, per non tornare più. Fu costretto a ritirarsi da una serie di amari contrasti con i politici locali: non per ragioni di denaro, non per ragioni architettoniche, ma sostanzialmente per ragioni di potere. Sarebbe stato, questo, l’edificio di Utzon, oppure il monumento a un oscuro Ministro dei lavori pubblici del New South Wales? Utzon perse la partita, politicamente parlando, e con un trucco fu spinto ad abbandonare il campo, senza neppure capire bene che si trattava di un passo irrevocabile. Quando le conseguenze di questo gesto si fecero sentire, Utzon era ormai definitivamente fuori, sostituito da un gruppo di funzionari locali: uno di questi peraltro aveva firmato una petizione – che circolò nel Dipartimento di Architettura del Governo del New South Wales – dove esprimeva il rifiuto di lavorare a questo progetto se Utzon se ne fosse andato. Per Utzon fu un trauma professionale e personale da cui non si è mai realmente ripreso, nonostante abbia sempre mantenuto un dignitoso silenzio a proposito del trattamento subito. Quando la regina Elisabetta inaugurò l’Opera House nel 1974, Utzon fu invitato, ma ovviamente era altrove. Quando il Royal Australian Institute of Architects gli conferì la medaglia d’oro nel 1973, l’accettò, ma se ne stette ben lontano. Quando gli fu chiesto di partecipare alla progettazione di un insediamento turistico nel Queensland, accettò l’incarico, ma al proprio posto mandò i due figli architetti.

Per un architetto non può esserci destino più tremendo di quello di vedersi sottrarre da una combriccola di ottusi filistei un progetto che dovrebbe coronare una carriera. In quel caso non fu una questione di superamento dei costi – che si verificò molto dopo che Utzon ebbe lasciato l’Australia – ma una questione di lotte di potere all’interno dell’angusto mondo politico di Sydney. Oltre tutto, Utzon si ritrovò in una umiliante situazione finanziaria, vittima di una doppia tassazione che lo costrinse a versare tutti i suoi guadagni sia al fisco australiano sia a quello danese. Ma il problema non fu tanto il denaro: come disse Utzon al Royal Institute of British Architects, quando gli fu conferita la medaglia d’oro per l’architettura che egli andò a ritirare di persona, “se si apprezza il lavoro di un architetto, gli si dà qualcosa da costruire, non una medaglia.”
Dopo Sydney ci furono altri edifici, almeno uno dei quali – la chiesa di Bagsvaerd – deve essere considerato una realizzazione di altissimo livello. La sede del Parlamento del Kuwait risentì invece della guerra del Golfo e di trascuratezze nell’edificazione. È poco, comunque, per un architetto del talento e della fama di Utzon. Le cose sarebbero potute andare diversamente? Da un lato c’è la tentazione di pensare che, se la costruzione dell’Opera House fosse proceduta senza tanti ostacoli, forse avrebbe potuto dare il via a una carriera simile a quella di una delle grandi figure del ventesimo secolo, come Louis Kahn, con opere che avrebbero trasformato il paesaggio dell’architettura. Ma questo non è accaduto e forse non poteva accadere. C’è qualcosa, nella natura di Utzon, che sembra renderlo incapace di afferrare il successo professionale. E certamente il suo linguaggio architettonico era una curiosa miscela di influenze e di fonti: dalle morbide curve degli yacht che suo padre progettava, al paesaggio modellato dall’uomo di Monte Alban, ai siti archeologici aztechi del Messico; dai castelli medioevali della sua vecchia Danimarca alle opere dei Maestri europei.
Il concorso per l’Opera House di Sydney fu bandito nel 1956, l’anno in cui Melbourne, la grande rivale di Sydney, ospitò le Olimpiadi. A quel tempo Melbourne era più grande, più famosa, più ricca, più affermata della sua rivale del Nord. L’Opera House riuscì a cambiare questo corso. Diventò il punto di riferimento che segnò l’inizio di una grande inversione di tendenza. Fu così che l’Australia cominciò a liberarsi del suo stato di inferiorità culturale: e fu così che Sydney – fino ad allora un semplice porto, intrico di insediamenti industriali e di linee tranviarie – si trasformò in una delle città sull’acqua più grandi del mondo. Fu proprio Utzon a darle lo straordinario oggetto architettonico che diede l’avvio a tutto, come un quarto di secolo dopo avrebbe fatto Frank Gehry a Bilbao.
Non c’era mai stato prima niente di simile al progetto dell’Opera House, una realizzazione che rappresenta un momento cardine per la definizione della modernità. Se Utzon avesse avuto un temperamento diverso, meno malinconico, questa’opera forse non sarebbe rimasta una performance isolata nella sua carriera.

Jørn Utzon has famously still not seen the Sydney Opera House, the building on which his reputation is based. He left Australia in 1966, nine years after winnning the competition to build what turned out to be one of just a handful of genuinely iconic works of architecture of the twentieth century when the superstructure was only just beginning to take shape and never went back. He was driven to resign from the project after a series of bitter rows with local politicians, not about money, or architecture, but ultimately about power. Was this going to be the architect’s building, or was it going to be a monument to an obscure News South Wales minister for public works?
Utzon lost the political game, and was finessed into resigning without ever fully understanding that it was an irrevocable step. By the time the consequences sunk in, Utzon was out permanently replaced by a panel of locals - one of whom had actually signed a petition that circulated in the New South Wales government architects office refusing to work on the project if Utzon went.
It was a professional and personal trauma from which Utzon has never really recovered, despite maintaining a dignified silence about his treatment.
When Queen Elizabeth opened the opera house in 1974, Utzon was invited, but unavoidably was elsewhere. When the Royal Australian Institute of Architects awarded him its gold medal in 1973, Utzon accepted but stayed away.
When Utzon was asked to take part in designing a resort in Queensland, he agreed to take on the commisson, but sent his two architect sons instead.
For an architect there can be no fate more terrible than seeing a project that should have been the crowning achievement of his career taken away from him by a cabal of uncomprehending phillistines. And it was not a question of cost overruns, those came long after Utzon had left Australia, but a question of power fought out in the claustrophobically small world of Sydney politics.
And it left Utzon humiliatitingly out of pocket, the victim of a punitive double taxation regime that saw him paying over all his earnings to a combination of the Australian and the Danish tax authorities. But it wasn’t money that was the issue, as Utzon told the Royal Institute of British Architects when he was awarded the Royal Gold Medal for Architecture, an honour he did collect in person, “if you like an architect’s work, you give him something to build, not a medal”.
There were other buildings, at least one of which the Bagsvaerd Church must be counted a major success.
The Kuwait National Assembly on the other hand suffered the Gulf War, and an unsymathetic reconstruction.
For an architect of Utson’s special talent and fame, it is a tiny output.
Could it have been different? On one level, there is a temptation to think that had the Opera House gone more smoothly, then it could have opened the way to a career that might have matched that of one of the twentieth century’s giants, Louis Kahn, perhaps with a sustained run of work exploring many themes that genuinely transformed the architectural landscape. But he didn’t and perhaps he never could have done.
There is something in Utzon’s make up that seems to find the idea of professional success too difficult to get to grips with.
And certainly, Utzon’s personal architectural language was a curious mix of influences and sources, from the sweeping curves of the yachts that his father specialised in designing to the man made landscape of Monte Alban, the Aztec sites in Mexico, and from the medieval castles of old Denmark of his homeland, to the work of the modern European masters.
The competition to design the Opera House was launched in 1956, the year that Melbourne, Sydney’s great rival was hosting the Olympics. Melbourne then was bigger, more famous, richer, and more successful than its northern rival. The Opera House managed to change all that.
It was the landmark that marked the start of a huge turn around in perceptions.
It was when Australia started to ditch the cultural cringe.
It was when the harbour went from being a tangle of industrial sites and tram lines, to become one of the greatest water front cities in the world.
And it was Utzon that provided the remarkable architectural object that set it all in train, just as Frank Gehry did in Bilbao a quarter of a century later.
There had been nothing quite like the Opera House design before.
It belonged to an alternative definition of modernity.
And had Utzon had a different, less melancholic temperament it might have been so much more than an isolated one off.

Kald Helmer-Petersen

La chiesa di Bagsvaerd di Utzon ha seguito una strada assolutamente diversa da Sydney (sopra) e in costruzione a (sinistra)
Utzon’s Bagsvaerd church, left, followed a different path from Sydney, above and under construction, far left

Photo Donato Di Bello

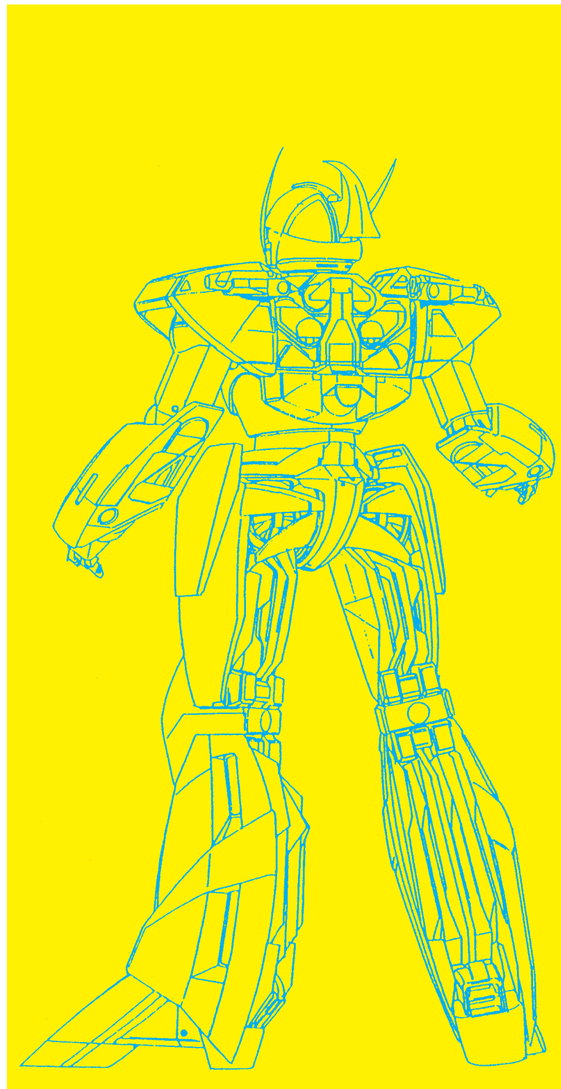
Deyan Sudjic

L'ondata di coloratissimi animali giocattolo che ha sommerso l'Europa a Natale è il risultato di una moda che, come molte altre di questo genere, è nata in Giappone due anni fa. Il primo esemplare di questo bestiario si chiamava Aibo, era prodotto dalla Sony, costava attorno ai duemila dollari e venne catalogato sotto la voce entertainment robot. Aibo era tenero al punto da farvi sentire in colpa, si accorgeva di dov'eravate nella stanza, mugolava di gioia se accarezzato, sapeva mettersi seduto e scodinzolare implorando la vostra attenzione. In altre parole, faceva tutto ciò che è lecito aspettarsi da un adorabile cuccioletto pur senza defecare sulla moquette, il che era ovviamente parte integrante del suo fascino. Certo, alla sua comparsa alcuni commentatori fecero mostra di considerarlo il segno di un fenomeno in qualche modo sinistro, sintomo del nostro progressivo ritirarci dentro a un mondo completamente privato, dove non esista la possibilità di essere disturbati da alcun essere vivente. Ma bisogna ricordare che il Giappone ha sempre avuto un debole per i robot. Basta riandare agli anni Ottanta, quando la Bandai Toy Corporation realizzò quegli straordinari robot Transformer, supereroi in stile heavy metal che, per ragioni destinate a rimanere per noi misteriose, potevano diventare un camion, un jet o un'auto al sol tocco di un pulsante. Oggi Aibo, per quanto capace di prodursi in numeri di ben altro livello, sembra allinearsi con quella stessa tradizione. L'aspetto veramente intelligente della questione, tuttavia, è il modo in cui i designer sono riusciti a mettere insieme cane e robot, compiendo numerosi passi avanti rispetto ai vari K9, R2 D2 e C3P0. C'era inoltre qualcosa nello styling di Aibo che ricordava il look dell'iMac, forse perché, proprio come quest'ultimo, anche lui riusciva ad attirare l'attenzione del pubblico per via della sua originalità. Dal punto di vista tecnico, infatti, Aibo non mostrava nulla di così innovativo e tuttavia, proprio a causa del suo aspetto, non era possibile ignorarlo. Forse, tra tutti, soltanto i pochi bambini dotati d'indipendenza mentale potevano non lasciarsi convincere che un cybercucciolo faceva apparire disperatamente sorpassato il loro vecchio e tarmato orsacchiotto. Pensiero, questo, che si rivelava abbastanza minaccioso anche per molti genitori. Visto l'enorme successo di Aibo, i concorrenti della Sony si sono precipitati in Cina a far produrre le loro versioni, pochissime delle quali sono però in grado di tener testa alla sofisticata qualità dei prodotti della casa giapponese. I costi, d'altro canto, sono decisamente inferiori, così abbiamo, al livello di partenza, gattini che clonano la fisionomia dell'altra grande icona giapponese della tenerezza, Hello Kitty, ma si limitano a un singolo inchino controllato meccanicamente. Il tutto, però, a una frazione del prezzo dell'originale. Il Giappone, del resto, possiede un'economia basata sul concetto che non appena qualcuno abbia fatto di un prodotto qualsiasi un successo commerciale è sacrosanto dovere dei suoi concorrenti lanciare immediatamente delle copie carbone, esplorando tutte le possibilità legate a ogni singola variazione di prezzo, complessità e derivazione commerciale fino a che tutti non siano stufi morti dell'articolo in questione. Così, nei negozi giapponesi è ora impossibile evitare di essere sopraffatti da scaffali e scaffali di micini, gattoni e segugi d'ogni forma, misura e livello di coordinazione muscolare, programmati per iniziare ad abbaiare, miagolare o latrare non appena entrate. Già in cerca di un'alternativa si dice che quest'anno la Sony stia progettando di lanciare nel mercato il pesciolino rosso robotizzato, il che corrisponde più o meno al concetto di interazione più basso che si possa umanamente concepire.

Cyber cuccioli

oggetti
objects

Cyber pets The tidal wave of robotic silver and citrus coloured toy dogs and cats that broke over Europe at Christmas is the product of a fad that started, as so many of these things do, in Japan two years ago. The first of these beasts was made by Sony, cost nearly $2000 and went by the name of Aibo, and was described as an entertainment robot. It was cute to the point of making your fillings hurt. It knew where you were in the room, it could wooff appreciatively when patted on the head, sit up and beg, and wag its tail. Everything in fact that you would expect from a smart young puppy except defecate on the carpet, which of course was all part of the charm. Some commentators professed to see it all as a somehow sinister development, evidence of our growing retreat into an entirely private world, untroubled by any other living beings. But Japan has always had a bit of a thing about robots. Back in the 1980s, the Bandai Toy Corporation made all those remarkable



Transformer Bots, heavy metal style superheroes that turned into trucks, jets and cars at the touch of a button, though quite why they would want to was always a bit of a mystery. And the Aibo seems to belong to that tradition; all be it that it is capable of rather smarter tricks. What was clever about it was the way that the designers managed to combine dog with robot, going several steps ahead of K9 , R2, D2 and C3P0.
There was something about the Aibo's styling that seemed to make it part of the iMac look. It managed to get people's attention because it looked different. Technically it wasn't doing anything that new, but the Aibo had a look about it that you couldn't ignore. It would take the most independent minded of infants not to be seduced into concluding that a cyber pet made their moth eaten old teddy bear look hopelessly old hat. A thought that was pretty threatening for some of their parents too. Sony's competitors have rushed to Chinese factories to produce their own versions, few of which can match Sony's level of technical cleverness. But they come quite a bit cheaper, starting at entry level kittens that adopt the facial characteristics of that of another great Japanese icon of cuteness, Hello Kitty, and restrict themselves to a single, mechanically controlled bow for just a fraction of the Aibo's price. Japan has an economy built on the proposition that once anybody has made a success of anything, it is the sacred duty of all their business rivals to launch carbon copies immediately, and for everybody to run through every single permutation of price, complexity and merchandising spin off conceivable, until everybody is heartily sick of the whole thing. So now it's impossible to avoid being overwhelmed in Japanese stores by shelves of robotic kittens, cats and hounds of all shapes and sizes and levels of muscular co-ordination, programmed to start barking, mewing or baying as soon as you walk in. As an alternative, Sony were allegedly planning to branch out into robotic gold fish this year, which must be about as uninteractive a concept as you could possible conceive.

Archivio Domus

Joe Colombo, allestimento Zanotta all'Eurodomus di Milano

Anniversari, autori, eventi convergono e si confondono in questo inizio di 2001. Proprio dieci anni fa, nel gennaio 1991, muore a Milano l'industriale Aurelio Zanotta, genio fondatore di una delle aziende che hanno creato la gloria del design italiano, con oggetti come la poltrona Blow di De Pas, D'Urbino, Lomazzi o il Sacco di Gatti, Paolini, Teodoro.
Trentuno anni fa, l'Eurodomus - invenzione pontiana per presentare la qualità del progetto per la casa al pubblico colto e non - si tiene a Milano nell'edificio di Muzio per la Triennale. Nelle pagine di *Domus* l'occhio scorre su un campionario stupefacente di invenzioni, forme e colori ideati da tutti i maestri d'allora (Castiglioni, Zanuso, Panton, Rosselli, Von Klier, Eames, Sottsass, La Pietra, Frattini, Grignani) per soffermarsi sull'allestimento di Joe Colombo per Zanotta: piccolo padiglione tensile, pavimentazione a specchio esclusa una morbida pista centrale, prodotti già evergreen o senza futuro. Tra questi ultimi, ad esempio, un incredibile tavolo morbido con posacenere centrale (chiara derivazione dalla poltrona Sacco) prudentemente lasciato anonimo. Anche per Joe Colombo si avvicina la fine, ma tutto lo stand tripudia delle sue idee: Il pavimento a specchio raddoppia lo spazio, lo completa e rimanda verso l'osservatore, realtà virtuale in cui proiettarsi e navigare a vista tra molti oggetti: il tavolo da gioco Poker (doppio piano in laminato plastico Abet Print a grande spessore, posaceneri o ripiani estrabili negli angoli, gambe in acciaio inox) o la singolare poltrona da ufficio derivata dallo sgabello Birillo (fiberglass per la scocca e il piatto di base, in cui sono contenute le ruote, supporto regolabile in tubo d'acciaio cromato, sedile sdoppiato "per una maggior comodità di chi siede", fori d'aereazione nello schienale) …
Un incontro tra look fantascientifico (lo sgabello Birillo dieci anni dopo verrà inserito dal team di scenografi di Blade Runner nella famosa sequenza del laboratorio genetico) e potere evocativo dei materiali artificiali e delle loro forme "logicamente consequenziali", ancora convincenti per il mondo del design: non più oggi, ma da orfani coscienti di Triennali e padri fondatori conserviamo i loro ricordi come vademecum per la ricerca di nuovi linguaggi.

Joe Colombo and the Zanotta stand at Eurodomus Milan
Anniversaries, designers and events converge and merge into this new year, 2001. Exactly a decade has passed since the death, in January 1991, of the industrialist Aurelio Zanotta, that brilliant founder of one of the companies that made Italian design glorious, through products like Blow, the easy chair by De Pas, D'Urbino, Lomazzi, or the Sacco, by Gatti, Paolini and Teodoro. Thirty-one years ago, Eurodomus – the show invented by Ponti to present quality home design to the public – was held in Milan at Muzio's Triennale building. The pages of Domus illustrate an astonishing sample-range of inventions, forms and colours created

by all the masters of that time (Castiglioni, Zanuso, Panton, Rosselli, Von Klier, Eames, Sottsass, La Pietra, Frattini, Grignani).
The eye pauses for a moment at the stand designed by Joe Colombo for Zanotta: a small tensile pavilion, mirror-floored except for a soft central track, showing products already either evergreen or futureless. Among these for example, was an incredible soft table with a central ashtray (clearly derived from the Sacco chair), prudently left anonymous. For Joe Colombo too, the end was approaching, but the whole stand is charged with his ideas: the mirror floor doubles the space, completes it and reflects it back to the observer, a virtual reality in which to project themselves and to sail among numerous objects: the Poker card table (double top in extra-thick Abet print plastic laminate, ashtrays or extractable shelves in the corners, stainless steel legs) or the remarkable office chair descended from the Birillo stool (with fibreglass for the body and a base plate housing the castors, an adjustable chromed steel tube support, a split seat "for the occupant's greater comfort", ventilation holes in the backrest)…
Where a sci-fi look (ten years after, the Birillo stool was adopted by the set-designers of Blade Runner for the famous genetic lab sequence) is fused with the evocative power of artificial materials and their "logically consequential" forms, still convincing for the design world: today no longer; but as conscious orphans of Triennali and founding fathers, their memories linger as our guide.

Domus 488
luglio 1970

déjà vu

1 Opere di Carmelo Bene
Carmelo Bene è una delle fonti di energia più sorprendenti del pianeta

2 Un pennello cinese in bambu e pelo di capra
L'ho comprato a Hong Kong nel 1979 e non me ne sono mai separato. Intinto nella china nera è all'inizio di tutte le mie collezioni

3 Jaguar XJS V12
È una macchina dal design imperfetto. È insieme elegante e trasandata. Forse per questo invecchia benissimo.
La lascerò solo quando sarà lei a lasciarmi per strada

4 I coltelli per sushi Kuzu
Hanno sviluppato un taglio perfetto 500 anni prima del laser

5 La PS2 (Playstation)
Prima ancora di uscire è diventata classica. Unisce l'idea di modernità a una forma essenziale, pulita, rigorosa. È la ricerca estetica alla quale ho lavorato per dieci anni, interpretata dalle multinazionali

1 Works by Carmelo Bene
Carmelo Bene is one of the most surprising energy sources on this planet

2 A Chinese paintbrush made of bamboo and goats hair
I bought it in Hong Kong in 1979 and have never been without it since. Dipped in Indian ink, it starts off all my collections

3 Jaguar XVS V12
A car of imperfect design, it is at once elegant and slovenly. Perhaps that is why it ages so well. I will change it only when it breaks down on me

4 Kuzu sushi knives
They developed a perfect cut 500 years before the laser

5 The PS2 (Playstation)
Before it even came out it was a classic. It combines the idea of modernity with an essential, clean and rigorous form. It is an aesthetic development on which I worked for ten years, interpreted by the multinationals

© Foto Cristina Ghergo

Carmelo Bene in Pinocchio, 1981, tratto da "Vita di Carmelo Bene", Bompiani, 1998
Carmelo Bene, "Pinocchio", From "Vita di Carmelo Bene", Bompiani, 1998

Archivio Quattroruote

Ennio Capasa
Costume National

cinque cose
five things

Editoriale

Rem Koolhaas ha ancora parecchia strada da fare prima di raggiungere i risultati letterari di un Le Corbusier, modello che può certo intimorire; ma bisogna riconoscere che è l'unico architetto praticante i cui scritti ci siano andati vicino. Delirious New York, S-M-L-XL e il suo libro sullo Shopping di prossima pubblicazione (del quale in questo numero riportiamo un estratto) hanno evidentemente fatto scuola. A volte i discepoli adottano addirittura lo stesso formato - costa spessa e nervosa veste tipografica - per pubblicare i propri tentativi di opere-manifesto. Ma Koolhaas è riuscito anche a creare un clima intellettuale, un senso diffuso di timore reverenziale per le trasformazioni urbane che stanno pervadendo il mondo e per l'incapacità dell'architettura di influire minimamente su questo fenomeno. Strappa l'attenzione con dati, inventati, sui miliardi di metri quadrati di "materia" urbana costruiti ogni anno da architetti sotto i trent'anni che esercitano ad Atlanta – e di cui non si è mai sentito parlare. Contro ogni aspettativa proclama Lagos come città dalla quale c'è molto da imparare, in senso positivo. Le Corbusier aveva forse di sé un'immagine drammatica, come afferma Charles Jencks (di cui pure pubblichiamo un intervento); ma, quando poneva la questione "architettura o rivoluzione", era chiaro che credeva nel potere dell'architettura di trasformare la realtà. Ed è chiaro che Koolhaas invece non ci crede.
Koolhaas ci lascia in uno stato di ansia e di preoccupazione, e con il senso della nostra inadeguatezza di fronte a un'apocalisse che è già in atto. La sua soluzione sembra sia l'accettazione della desolazione del mondo così com'è, nel modo più risoluto possibile, come se prendere qualsiasi altra posizione – e persino dare un giudizio – significasse scivolare nel più bieco sentimentalismo. Con questo atteggiamento così assolutamente pratico a proposito di tutto Koolhaas forse riesce a vaccinarsi contro ogni dolore. Questa strategia, in ogni modo, deve ancora essere verificata: solo quando il Guggenheim di Las Vegas e i negozi per Prada saranno completati potremo sapere se le sue opere sono eloquenti come le sue parole.

Editorial Rem Koolhaas has a long way to go before he catches up with Le Corbusier's intimidatingly large literary output, but it is probably fair to say that he is the only practising architect whose books have come even close to having anything like the same impact. Delirious New York, S, M, L, XL and his forthcoming work on Shopping, from which we publish an extract this month, visibly produced a school of followers. In some cases , quite literally, the disciples adopt the same thick spined format, and the same excitable typography to publish their own attempts at manifestos. But Koolhaas has also succeeded in creating an intellectual climate, a pervasive sense of dizzying vertiginous awe at the scale of the urban transformation that is overtaking the world, and the inadequacy of architecture to have any impact on it. Koolhaas grabs our attention with factoids about the number of billion square metres of urban substance completed each year by architects under the age of 30 practising in Atlanta of whom we have never heard. He goes to Lagos, and pronounces it , contrary to all expectations, a city from which to learn positive lessons; Le Corbusier may have had a tragic view of himself, as Charles Jencks (who we also publish this month) argues, but when he asked the question architecture or revolution, he clearly believed in the transformative power of architecture. Koolhaas equally clearly does not. He leaves us instead with a worrying anxiety, and a sense of our inadeqacy in the face of an apocalypse that is already well under way. His own personal solution seems to be to embrace the bleakness of the world as it is, as vigorously as possible, as if to take any other position even judgement is to decline into mere sentimentality.
By being so super tough minded about everything, then Koolhaas can innoculate himself from feeling any pain. As a strategy it has yet to be tested, but when the Guggenheim in Las Vegas and Koolhaas's stores for Prada are completed, we might have a clearer idea of how close Koolhaas's buildings come to match the eloquence of his words.

Gli autori di questo numero:
Contributors to this issue:

Lucy Bullivant critico e curatore di mostre
Lucy Bullivant is a critic and exhibition organiser

Jeremy Edwards lavora come designer a Parigi. Una mostra sulle sue fotografie apre in aprile al Museo di Architettura di Stoccolma
Jeremy Edwards works as a designer in Paris. An exhibition of his photographs opens at the Architecture Museum in Stockholm in April

Charles Jencks Ha reso famoso il Postmodern. Il suo ultimo libro, una biografia di Le Corbusier, è publicato da Monacelli
Charles Jencks made post modernism famous. His latest book, a biography of Le Corbusier, is published by the Monacelli Press

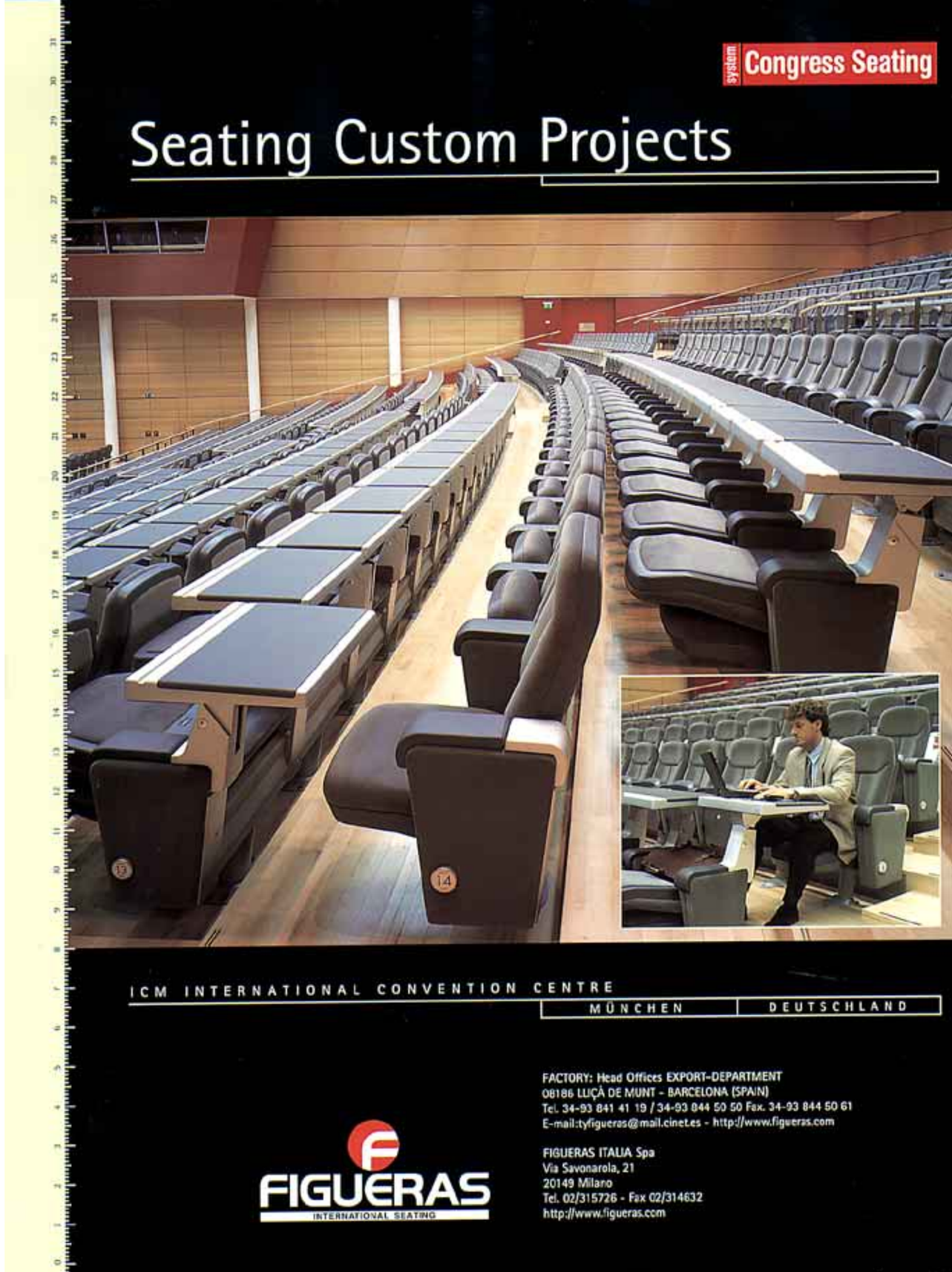
Robin Kinross, grafico, è anche un editore indipendente
Robin Kinross is both a graphic designer and an independent publisher

Rem Koolhaas sta per aprire la sua prima boutique Prada a New York; Mutations, la sua mostra sulla città è in programma all'Arc-en-Reve, Bordeaux
Rem Koolhaas will open his first shop for Prada in New York; Mutations, his exhibition on the city is at the Arc-en-Reve, Bordeaux

Si ringraziano/with thanks to:
Fabio Grazioli, Giorgio Tartaro

Traduttori/Translators:
Paolo Cecchetto, Dario Moretti, Carla Russo, Rodney Stringer, Charles McMillen, Virginia Shuey

domus
833



LIMITED EDITION SWISS MECHANICAL WATCHES DESIGNED BY MARC NEWSON

UK 44 207 7248588 SWITZERLAND 41 32 4298040 GERMANY 49 211 866220 AUSTRIA 43 1 5354828 FRANCE 33 1 48065295 ITALY 39 02 3085765 SPAIN 34 93 3174761
PORTUGAL 351 2 9438770 BENELUX 31 229 274455 DENMARK 45 36140430 SWEDEN 46 8 6117750 NORWAY 47 22608850 RUSSIA/CIS REPUBLICS 7 095 9377252
GREECE 30 1 3310600 CYPRUS 375 6 233550 TURKEY 90 212 2313542 SYRIA 963 11 3336254 LEBANON 961 4 403198 EGYPT 20 2 7964896 QATAR 974 536483
SAUDI ARABIA 966 2 6422301 U.A.E. 971 26 339900 KUWAIT 965 4610115 BAHRAIN 973 534444 SOUTH AFRICA/NAMIBIA/BOTSWANA 27 21 4254195 BRAZIL 55 21 5233515
USA/CARIBBEAN 1 212 6884500 CANADA 1 416 5810096 MEXICO 525 2057041 HONG KONG 852 2 5289303 SINGAPORE 65 7330618 MALAYSIA 65 216 62181
KOREA 82 2 7118611 JAPAN 81 3 33453604 TAIWAN 886 2 27088258 THAILAND 662 2385196 PHILLIPINES 632 7527466 FIJI 679 722634 AUSTRALIA 61 3 9564211

IKEPOD

www.ikepod.com